



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ciała Sienkiewicza : studia o płci i przemocy

Author: Ryszard Koziółek

Citation style: Koziółek Ryszard. (2015). Ciała Sienkiewicza : studia o płci i przemocy. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Ryszard Koziołek

Ciała Sienkiewicza



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015



Ciała
Sienkiewicza



NR 3399

Ryszard Koziołek

Ciała Sienkiewicza

Studia o płci i przemocy

Wydawnie III



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2015

Redaktor serii Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Grażyna Borkowska

Spis treści

| | |
|------------------------------------|------------|
| Objaśnienia skrótów | 7 |
| Jasienkiewicz | 9 |
| 1. Projekt | 9 |
| 2. Rozchwianie | 23 |
| 3. Tylko artysta | 38 |
| 4. Dopowiadanie Sienkiewicza | 50 |
| Miejsca po ojcach | 58 |
| 1. Puste znaczenie | 58 |
| 2. We władzy performatywów | 69 |
| 3. Syn, który się waha | 81 |
| 4. „i”? | 97 |
| Płeć idei | 109 |
| 1. Alegoria straty | 109 |
| 2. Czy Sarmatki mają ciała? | 122 |
| 3. „Trzeba świat zaludniać!” | 132 |
| 4. We mgle | 154 |
| 5. Płeć idei | 162 |
| Eros w żałobie | 168 |

| | |
|---|-----|
| Śmiech Zagłoby | 208 |
| 1. „Nieznajomy człowiek z beczczelną twarzą warchoła i opoja” | 208 |
| 2. Stary Don Juan | 218 |
| 3. „– Nikt się nie śmieje! Nikt się nie śmieje!” | 228 |
| 4. „I klnąc, odmawia pacierz lub dwa w trwodze” | 240 |
| 5. Kontrnarrator | 248 |
| Popisy przemocy | 258 |
| 1. Tekst w afekcie | 258 |
| 2. Pismo przemocy | 273 |
| 3. Czytanie rany | 287 |
| 4. Praca zabijania | 303 |
| 5. Folga | 315 |
| 6. „Budowniczy lustra” | 327 |
| Krzepa | 340 |
| 1. Wrogowie życia | 340 |
| 2. Choroba na Francję | 352 |
| 3. Muskuły myślenia | 372 |
| 4. O potrzebie <i>Trylogii</i> dla życia nowoczesnego | 380 |
| 5. Niewczesny suplement (heraklitejski) | 394 |
| 6. Słabnąca ręka | 402 |
| Indeks osobowy | 416 |

Objaśnienia skrótów

- D – Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*, wyd. zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1–60, Warszawa 1948–1955.
- BD – *Bez dogmatu*, oprac. T. Bujnicki, BN I 301, Wrocław 2002.
- Cho – *Chwila obecna I–II*, w: *Dzieła XLIX*, Warszawa 1950.
- K – *Krzyżacy I–II*, Warszawa 1990.
- Kor – *Korespondencja I–II*, w: *Dzieła LV–LVI*, Warszawa 1951.
- L – *Legiony*, w: *Dzieła XXVIII*, Warszawa 1950.
- Li – Henryk Sienkiewicz *Listy T. I. Cz. 1–2*. Wstęp i biogramy adresatów napisał J. Krzyżanowski. Listy opracowała i opatrzyła przypisami M. Bokszczanin, Warszawa 1977.
Henryk Sienkiewicz *Listy T. II. Cz. 1–3*. Listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 1996.
Henryk Sienkiewicz *Listy T. III. Cz. 1–3*. Listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
- LPA – *Listy z podróży do Ameryki*, w: *Pisma wybrane I–XVII*, Warszawa 1989.
- MLA – *Mieszaniny literacko-artystyczne, Dzieła L*, Warszawa 1950.
- NPCH – *Na polu chwały*, w: *Pisma wybrane I–XVII*, Warszawa 1989.
- OM – *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1964.
- P – *Potop*, Warszawa 1964.
- PW – *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1964.
- Q – *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, BN I 298, Wrocław 2002.
- RP – *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1963.
- W – *Wiry*, Warszawa 1993.
- Wb – *Wiadomości bieżące I–II*, w: *Dzieła LI*, Warszawa 1950.

Jasienkiewicz

Ja pisywałem jeszcze, lubo z pewnymi przerwami: *Bez tytułu* – teraz *Chwilę obecną* prowadzę już pono drugi rok, nazywam się zaś:

Litwos

– przecież pisarz to jest ten, co książki pisze.
(Zożikiewicz w *Szkicach węglem*)

Mówił mi Szanowny Pan niegdyś,
że moje nazwisko mogło brzmieć pierwotnie Jasienkiewicz.¹

1. Projekt

Projekt „Jasienkiewicz” powstał wcześniej. Jego zarys roił się w głowie bezimiennego początkowo felietonisty, który najpierw ujawnił się pod imieniem apollińskim „Musagetes”, a następnie przybrał nie mniej pięknie brzmiący pseudonim „Litwos”. Wbrew pozorom nie była to gra twarzy i maski, ale lepszego i gorszego imienia. Starannie wybrany pseudonim pełnił funkcję tajemniczego emblematu nieznanego autora, ale służył też, a może przede wszystkim, ochronie nazwiska, które miało zostać zachowane dla twórczości, a nie wytarte w dziennikarskim rzemiośle. Literaci tego pokolenia odkryli, że mogą żyć z pióra, a pisanie do gazet daje im względną niezależność. Korespondencja Sienkiewicza z odbywającego się w Paryżu Międzynarodowego Kongresu Literackiego, drukowana w „Nowinach” 11 czerwca 1878 r., obszernie cytuje sprawozdanie Alfonsa Gonzalesa, z którego wynika, że dominującym tematem były tam kwestie ekonomiczne: rosnąca przewaga prasy nad książką oraz prawo autorskie. „Wszędzie widać – przytacza słowa Gonzalesa – że dziennikarstwo jest jedynym

¹ List do Jana Aleksandra Karłowicza z 8 września 1901 r. [Li III/1, 81].

zawodem stałym i pewnym dla ludzi pióra i że kto w piórze chce szukać rzemiosła, ten ma przed sobą prasę i nic więcej” [*Kongres Międzynarodowy Literacki w Paryżu*, D XLIV 113]². Rewersem pauperyzacji pisarza jest wzrost społecznego znaczenia publicystyki i beletrystyki prasowej, co daje ich twórcom nową, nieznana wcześniej pozycję w społeczeństwie: „nie ma już więcej ani trubadurów błędnych, ani poetów płatnych, ani żebraków, ani niewolników” [*Kongres...* D XLIV 113]. Rekompensatą utraty wyjątkowości mają być dla autorów zyski, sława i wpływ ideowy na społeczeństwo. Sienkiewicz sceptycznie przyjmował proklamowanie społecznej „czwartej władzy” literatów, widząc w debatach kongresowych głównie obronę interesów wydawców, szukających prawnych sposobów na walkę z nielegalnymi przekładami i adaptacjami teatralnymi. Sam znał doskonale mało wzniosły los chudego literata, który doświadczył efektów triumfu gazety nad książką³. Siedem lat wcześniej dosięgły go skutki upadku drukarni Kraszewskiego, co uniemożliwiło mu na czas jakiś debiut powieściowy, czyli publikację *Na marne* (pierwodruk w „Wieńcu” 1872; wyd. książkowe 1876). Z sarkastycznym humorem pisał w związku z tym do Konrada Dobrskiego:

Większa jest nieśmiertelność z książki niż z gazety, ale o nieśmiertelność łatwiej niż o druk, kiedy drukarni nie ma. Zresztą na nieśmiertelność mam czas... [Li I/1 334].

Trzeźwa ocena nowej sytuacji pisarza na rynku zdominowanym przez prasę prowadzi do podjęcia twórczej zwłoki do czasu, aż dziennikarz zapewni pisarzowi niezależność i względną pozycję wśród czytelników. Szansa i pokusa niezależności przynosi znamienne dla nowocześniejszego literata rozdwojenie na publicystę i pisarza, z których to ten drugi musi czekać, aż pierwszy wypełni swoje obowiązki. W tej sytuacji pseudonim jest dla Sienkiewicza imieniem-maską, przybieraną, aby w codziennej robocie literata nie zniszczyć sobie własnego nazwiska, które oszczędza dla literatury. Porzucając „Musagetesa”

² Jak stwierdza polski uczestnik Kongresu, Wacław Szymanowski – redaktor „Kuriera Warszawskiego” – „le journal a effacé le livre” [*Kongres...*, D XLIV 110].

³ Autor *Starej i młodej prasy* potwierdza, że Sienkiewicz „był wtedy bardzo biedny, bardzo skromny i wiecznie potrzebujący pieniędzy” (*Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Ekszdiennikarza*, przyg. do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Warszawa 1998, s. 106).

i „Litwosa”, sławny już dziennikarz zostaje oddzielony od Sienkiewicza autora, który dalej jest związany z prasą, ale pisze już na konto własnego, „lepszego” imienia. Ukryty pod maską podmiot twórczy wraca do „siebie”, do swej właściwej roli, ale wykorzystując kapitał, jaki przyniosła praca dziennikarza-literata. Pseudonim tak wyzyskany okazuje się przemyślną zwłoką podmiotowości, która nie realizuje się przedwcześnie, dając w zamian (na próbę) fantom fałszywego imienia.

Podobny mechanizm rozdwojenia ról pisarskich widać w wielu karierach literackich, na czele z Prusem, z tą różnicą, że on nie zdecydował się na powrót do Aleksandra Głowackiego⁴. „Sienkiewicz” zdecydował się rzucić wyzwanie „Litwosowi” i wygrał, „Głowacki” uznał być może, że Prus dziennikarz lepiej wesprze Prusa artystę i tak się też stało, choć, śledząc recepcję *Lalki*, widać, że jej rzekome wady upatrywano m.in. w przeniesieniu maniery felietonowej na powieściową narrację⁵. Prus-pisarz pochłonięty przez imię swego sobowtóra – felietonowego wyrobnika – lepiej reprezentuje przemiany w nowoczesnym życiu literackim, ponieważ wciela, doświadczaną i uświadamianą sobie przez to pokolenie, nową pozycję pisarza w systemie kultury. Gwałtowny rozwój prasy pozwala wybitnemu literatowi żyć z pióra (bez mecenasów lub dodatkowej posady) marnie, ale względnie niezależnie⁶. Proces ten zaczyna się dopiero kształtować w Polsce na prze-

⁴ Prus, wspominając po latach swoje felietony drukowane w „Opiekunie Domowym”, napisze: „Podpisywałem się pseudonimem wprost ze wstydu, że takie głupstwa piszę”, cyt. za: Bolesław Prus 1847–1912. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna i S. Fita, pod red. Zygmunta Szweykowskiego, Warszawa 1969, s. 103. Wielorakie miejsca zetknięć i odbić między obu pisarzami wskazała Janina Kulczycka-Saloni w studium *Sienkiewicz i Prus*, w: *Henryk Sienkiewicz – twórczość i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowej i K. Wyki, Kraków 1968.

⁵ Świętochowski, zarzucając Prusowi wadliwą kompozycję *Lalki*, sugeruje, że dziennikarz i gazetowy nowelista nie może stać się prawdziwym autorem powieści (A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały. Tom III*, Warszawa 1959, s. 369). Przekonanie, że pisanie do gazety psuje talent było powszechne, skoro ten sam zarzut stawiał Chmielowski Sienkiewiczowi: „Noweliści nie przemienił się tu jeszcze w doskonałego powieściopisarza” (P. Chmielowski, „*Ogniem i mieczem*” w oświeceniu pozytywistycznym, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wyboru dokonał i opracował T. Jodelka, Warszawa 1962, s. 149).

⁶ Dotyczy to jedynie wąskiej grupy twórców, pozostali piszą „po godzinach” pracy urzędniczej lub opędzają się nędzy. Bolesne narodziny zawodowego literata opisuje Janina Kulczycka-Saloni w książce *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970 (rozdz. „Sytuacja materialna”). Jak różnorodny i ciekawy to rynek usług pokazuje na przykład błyskotliwy szkic Baudelaire’a poświęcony Balzacowi. Tytułowy „geniusz”,

łomie lat 60. i 70. XIX w., kiedy dochodzi do głosu pokolenie, które w gazecie rozpoznaje środek do realizacji celów ideowych, artystycznych i ekonomicznych. Koniunkcja jest zwodnicza i nie oznacza pokojowego współistnienia tych sfer. Jednym z istotnych kosztów, jakie ponosi autor-dziennikarz-wytwórca, jest uczestnictwo w grze ekonomicznej, w której twórczość spada do rangi towaru. Pozytywiści odkrywają i robią użytek z nowej rzeczywistości, która uświadamia im, że słowa i idee są w równym stopniu częścią rynku, co rzeczy i usługi.

Sienkiewicz szybko docenił wartość specjalizacji w rzemiośle literackim, ale też jego celem niemal od początku stało się uwolnienie artysty od dziennikarza, czyli wydobycie imienia własnego spod cudzego. Słabszy jako felietonista, buduje swoją pozycję na korespondencjach z podróży do Ameryki (1876–1878). Formy reportażowe są bliższe jego temperamentowi pisarskiemu, ale wymagają też mniejszego nakładu sił, przez co – jak pisze do Juliana Horaina – „tyle nie kosztują, bo mają jakiś dotykalny materiał, a fejetoniki nie – trzeba bicz z piasku kręcić i branzłować się” [Li I/1, 376].

Gwoli prawdy, należałoby sprecyzować, że przejście od publicystyki do literatury było nie tylko poszukiwaniem nieśmiertelności, ale także skuteczniejszej formy dyskursu zaangażowanego, który pozwalałby na szmuglowanie idei poza sferę nietrwałych produktów publicystycznych. Przeniesienie literatury w sferę publiczną, dzięki nowemu medium, wymusiło także nową tematykę – odpowiadającą doświadczeniom bądź oczekiwaniom czytelników gazet. O korzyściach twórczych z tego upadku autora pisze przekonująco Marshall Berman, widząc w częściowej degradacji artysty scenę pierwotną literackiej nowoczesności, tj. zapis nagłej transformacji roli sztuki, obejmującej dotychczasowe społeczne role pisarza oraz przemiany języka literackiego. Obie te sfery są w coraz większym stopniu kształtowane przez oczekiwania prenumeratorów gazet. Dzięki szybkiemu tempu komunikacji prasowej można testować publiczną wrażliwość na tematy i języki, a więc zacieśnić relację autor – odbiorca⁷. Paradoksalnie, to gazeta ośmie-

aby wywikłać się z długów, kupuje dwa artykuły od młodych, zdolnych pisarzy (jak podaje Andrzej Kijowski w przypisach, chodzi o Edwarda Ouriliaca i Teofila Gautiera), a które podpisuje swoim nazwiskiem (Ch. Baudelaire, *Jak płacić długi, gdy się jest geniuszem*, w: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 34–37).

⁷ Berman wykorzystuje dla objaśnienia problemu alegoryczny szkic Baudelaire’a pt.

la literaturę, wytwarzając i potwierdzając zainteresowanie tematami trywialnymi, „niepoetycznymi”, przypadkowymi czy kontrowersyjnymi moralnie bądź ideowo. Zdając sobie świetnie sprawę z pewnego uprzywilejowania, jakie miał felietonista, w przeciwieństwie do autora powieści, Sienkiewicz wyznaje z żartobliwą megalomanią:

Posiadam, a przynajmniej uzurpuję sobie przywilej *d'un enfant terrible*, pozwalającego sobie wypowiadać rozmaite takie prawdy, które się wprawdzie czuje, ale o których się z różnych względów nie mówi [Cho II 206].

Fakt, iż powieść pozytywistyczna w Polsce zaczęła się od publicystyki, ma jeszcze taką konsekwencję, że umożliwiło to późniejszym pisarzom wyrobienie sobie nazwisk znanych publiczności, co zwłaszcza miało znaczenie, kiedy felietonista zaczynał publikować w gazecie nowelę lub powieść w odcinkach. Sprzyjał temu ciągle niezaspokojony głód redaktorów, dla których poczytna powieść drukowana w prasie mogła utrzymać dotychczasowych i przysporzyć nowych prenumeratorów, pisarzowi zaś dawała szansę zdobycia podwójnego honorarium za tę samą powieść. Janina Kulczycka-Saloni zwraca uwagę na społeczny opór wobec przekształcania się artysty w wytwórcę, manifestujący się powszechnym lekceważeniem materialnych trosk literatów, cynicznym wykorzystywaniem ich przez redaktorów i wydawców, co po stronie odbiorców objawiało się kuriozalnym przekonaniem, że praca artystyczna jest pełną poświęcenia służbą, za którą nie godzi się brać wynagrodzenia. Gniewny wybuch Świrskiego w *Rodzinie Połanieckich* uznać można za wyraz poglądów pisarza na tę kwestię:

Służba sztuce! – to ładnie brzmi. Ach, co za psia służba, w której nigdy nie ma spoczynku i nigdy spokoju! Nic, tylko mozół i strach! Czy to już przeznaczenie całego ludzkiego pogłowia, czy tylko my jesteśmy takie zamęczone figury... [RP 586]⁸.

Utrata aureoli. Jest to pełna ironii opowieść o poecie, który zgubił symbol boskiego powołania, przechodząc przez ulicę. Co ciekawe, wcale z tego powodu nie cierpi, przeciwnie, raduje się swą nową wolnością anonimowego podglądacza cudzego życia, aby następnie „przyswoić to życie sztuce” (M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekład M. Szuster, Kraków 2006, s. 209).

⁸ Ten sam Sienkiewicz wykazuje w tym względzie typowe dla siebie irytujące rozchwiania. Z jednej strony – twierdzi – dobrze, że Kongres pilnuje interesów okradanych artystów. „Ale również należy życzyć sobie jak najmocniej, żeby przyszły kongres składał się wyłącznie z ludzi kochających idee więcej niż pieniądze” [*Kongres...*, D XLIV 120].

Swoista niechęć czytelnika do autora jako wytwórcy oczekującego zapłaty za swoje produkty miała dodatkowe wsparcie w poetyce realizmu, który, przy swej niejednorodności stylowej i odmienności światopoglądowej autorów, uprzywilejowywał odniesienie słowa, maskując proces produkcji tekstu, indywidualny styl narracji, a przede wszystkim osobowość autora, który powinien był zniknąć za iluzorycznym przedstawieniem obiektywnej rzeczywistości⁹. Sienkiewicz miał pełną świadomość, że osiągnięcie tego stanu jest przede wszystkim kwestią pracy nad techniką narracyjną, a zwłaszcza kompozycją fabuły. Scalanie tekstu, maskowanie jego heteronomii, sekwencyjności fabuły, poetyki gazetowego „odcinka” wymagało wysiłku i skupienia. Jak sam wyznawał Edwardowi Lubowskiemu, „te przejścia od sceny do sceny, te klejenia większych rzeczy mniejszymi scenkami najwięcej mnie zawsze kosztują i najczęściej drażnią” [L III/1, 551]. Technologia jego pisania – jak zresztą większości ówczesnych powieściopisarzy – wymagała szybkości i samodyscypliny z racji przyspieszonego i regularnego rytmu druku w gazecie. Odpowiadając na ankietę tygodnika „Świat” (1913, nr 23) *O swojej własnej twórczości*, uznał to za trwałą składnik swego warsztatu pisarza:

większą część moich powieści (prawie wszystkie prócz nowel) pisałem z dnia na dzień, odsyłając zaraz napisane kartki do druku. Ale w ogóle jest to metoda wymagająca wielkiej czujności, niewygodna i niebezpieczna [D XL 144].

Tekst, który koncentruje się na efekcie mimikry, podlega praktycznej weryfikacji w doświadczeniu lektury. Mianowicie, jedna z eksponowanych wartości tekstu realistycznego objawia się w zapomnieniu czytelnika o autorze, co jest miarą „zaczytania” odbiorcy, czyli odużycia doskonałą *mimesis*. Bezkonkurencyjna sugestywność narracji Sienkiewicza stała się przysłowiowa, obrastając legendami na temat rzekomych mszy zamawianych za duszę Podbiپیęty. Przypomnienie zaczytanemu odbiorcy o realności autora budzi w tej sytuacji niechętnie zdziwienie, co dobrze ujmują wersy kończące wiersz Bronisławy Ostrowskiej, napisany na wieść o śmierci pisarza:

⁹ N. Abercombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 388.

Umarł... umarł... Kto? – Henryk Sienkiewicz.
– Więc to człowiek był? Więc żył na świecie?
(Sienkiewicz)

Sienkiewicz, porzucając dziennikarstwo, nie zmienił jedynie dyskursu służącego rozpowszechnianiu idei społecznych, ale odciął swoje pisarstwo od służebnej funkcji wobec programu pozytywistycznego czy jakiegokolwiek innego. To nie była tylko zmiana poetyki czy wybór bliższej mu odmiany gatunkowej powieści, on po prostu zerwał związki prozy artystycznej z publicystyką i nauką i stworzył literaturę autonomiczną, która nawet realizując określone cele ideowe, nie budowała na nich warunków porozumienia z odbiorcą; inaczej mówiąc, poglądy autora okazywały się drugorzędne lub nieistotne w konfrontacji z atrakcyjnością jego utworów. W efekcie osiągnął niebywały sukces, a jego czytelnicy rekrutowali się ze wszystkich grup społecznych, co oznacza, że udało mu się stworzyć odmianę języka literackiego w znacznym stopniu uniwersalną, przy jednoczesnym zróżnicowaniu odmian dyskursu powieściowego, jaki uprawiał. Stał się dzięki temu pierwszym pisarzem polskim, który należał wyłącznie do publiczności, a nie do szkoły, doktryny czy prądu¹⁰. Był i jest niczyj, ponieważ jego tworzenie literatury jest już na wskroś nowoczesne i stanowi rozgrywkę między pisarzem a społeczeństwem, które przyjmuje w tej grze postać publiczności literackiej. „Sztuka – jak pisał – nie ma obowiązku liczyć się i naprawdę nie liczyła się nigdy z kwestiami pożytku” [*O powieści historycznej*, D XLV 121].

Wbrew swoim marzeniom Sienkiewicz nigdy nie zerwał z prasą. Udało się mu jedynie, po sukcesie *Trylogii*, uwolnić na dobre od pra-

¹⁰ Trafnie rozpoznał to Świętochowski: „Jeśli ostatnie pokolenia czytają *Ogniem i mieczem* lub *Hanię*, to tylko dla przyjemności estetycznej” (A. Świętochowski, *Falszywe arcydzieło*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 132). Kazimierz Wyka także widział w reakcji odbiorców energię napędzającą pisanie *Trylogii*, która – jego zdaniem – nie miała być wcale obszernym cyklem z tak wyraźnym przesłaniem ideowym: „*Trylogię* podpędzali czytelnicy, niczym niecierpliwcy ogrodnicy roślinę w inspekcje” (K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 443). Andrzej Mencwel, w zapisaney dyskusji, przywołuje znaczące w tym kontekście wspomnienia swego ojca: „Otóż on mi opowiadał, jak pół wsi przychodziło na czytanie głośne *Ogniem i mieczem*. Ja tego przez całe swoje życie pojąć nie mogłem, ponieważ *Ogniem i mieczem* jest książka przesyconą autentyczną pogardą dla tak zwanych warstw niższych. A Sienkiewicz tych chłopów wielkopolskich zaczarował” (*Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu*, pod red. J. Axera i T. Bujnickiego, Warszawa 2007, s. 112).

cy dziennikarskiej, do której też nie miał zamiaru nigdy więcej wracać. „Nie po tom przecie wylażł świeżo z interesów prasowych i dziennikarskich, ażeby zaraz na nowo w nie włożyć” – pisze już jako Autor do Edwarda Lubowskiego w liście z 18 czerwca 1887 r., opędzając się redaktorom nagabującym go o nowe utwory [Li III/1, 532]. Mimo oszałamiającego sukcesu nie skończył z pisaniem w odcinkach, co było jego drugim utrapieniem jako pisarza epoki gazety – tej „strawy codziennej człowieka nowoczesnego”. Nie tylko z powodów ekonomicznych nie zrezygnował z pierwodruków w gazecie. W sytuacji, kiedy powieść realizuje paradygmat realistyczny, a więc podaje się za rzeczywistość, prasa pozostaje jednym z miejsc, w którym autor może się ujawnić, teraz już nie jako felietonista, ale sławny pisarz, którego życie budzi zainteresowanie z racji popularności jego dzieła. Dzięki prasie autor walczy o swoje miejsce w tekście, które blokuje mu wybrana poetyka i którego odmawia mu zaczytany czytelnik.

Prasa nowoczesna, zainteresowana, oprócz dzieła, także życiem artysty, dokonuje mimochodem szyderczego odwrócenia, postulowanego przez radykalny modernizm zniesienia granicy między sztuką i życiem. Niezliczone plotki, informacje, sensacje na temat życia Sienkiewicza, jakich pełno było w ówczesnej prasie polskiej, a z czasem i zagranicznej, potwierdziły nadejście ery, w której życie twórcy zaczyna konkurować z jego dziełem¹¹. Autor *Wirów* doświadcza też agresywności nowoczesnej prasy, która potrafi skutecznie wykorzystać zainteresowanie publiczności realnym autorem. Dobry przykład stanowi gniewna reakcja pisarza na przedruk w „Kurierze Warszawskim” (1902, nr 271) artykułu z francuskiego „Le Journal” o pojedynku dwu studentów z powodu odmiennych sądów o jego twórczości. Sienkiewicza ubodło zwłaszcza przytoczenie inwektyw wypowiedzianych rzekomo przez jednego z pojedynekowiczów. Pisarz zrezyg-

¹¹ Gazety informowały na przykład, że Sienkiewicz przebywa z dziećmi w Nizzy albo na Rivierze, w takim, a takim hotelu, nad czym pracuje, jakie dolegliwości go trapią, kto mu towarzyszy itp. Nasili się to niebywale po otrzymaniu Nagrody Nobla, kiedy to np. będzie musiał meldować się w hotelach pod fikcyjnymi nazwiskami, aby zapewnić sobie spokój. Ale jego życiem interesują się gazety europejskie także wcześniej. Zdziwiony absurdalną treścią niektórych informacji Sienkiewicz pisze do Kozakiewicza:

„Skąd wzięły się we francuskich dziennikach wiadomości o tym, że wyjeżdżam na Daleki Wschód i że mam zamiar pisać powieść »qui mettrait aux prises la civilisation jaune et la civilisation slave«?” [24 VI 1904, Li III/1, 225].

nował z prenumeraty pisma i zerwał kontakty z redaktorem gazety Władysławem Korotyńskim. Oto fragment listu Sienkiewicza do Korotyńskiego:

Nie usprawiedliwia to bynajmniej redakcji „Kuriera”, że jest to wiadomość z kurewskiego i plotkarskiego „Le Journal” – pismo polskie nie powinno było jej powtarzać, a powtórzywszy, dało najwyższy dowód beztaktu i braku delikatności uczuć¹² [3 X 1902, Li III/1, 152].

Wbrew deklarowanej obojętności pisarza na głosy prasy o swoim życiu i twórczości, czytał je lub dowiadywał się o nich, a ślady reakcji utrwalone w korespondencji nie pozwalają wątpić, że dotyczyły go mocno¹³. Jeszcze na długo zanim rozpocznie się właściwa modernistyczna kampania antysienkiewiczowska jego zdanie na temat wartości krytyki literackiej jest zdecydowanie negatywne, co świadczy o głębokim urazie.

Krytyk nie czytałem, bo ich nie czytuję z zasady ani o sobie, ani o przyjaciółach.

Uważam warszawską krytykę za najparszywszą, najniebezpieczszą i najplaskszą ze wszystkich, a wielcy recenzenci od literatury, jeśli czym mi imponują, to swoją głupotą, złą wiarą, małostkowością, jeszcze raz głupotą [do Edwarda Lubowskiego, 2 kwietnia 1892, L III/1, 544].

Konsekwentnie też nie zajmował stanowiska wobec serii artykułów Stanisława Brzozowskiego i Wacława Nałkowskiego, którzy w Sienkiewiczu znaleźli nie tylko wcielenie wrogich sobie poglądów estetycznych i politycznych, ale wykorzystali świetnie efekt rezonansu, jaki powstał ze zderzenia głosów nieznanymi szerzej krytyków z najwięk-

¹² Informację podaję za Marią Bokszczanin – autorką przypisów do cytowanej edycji. Sama historia wydaje się nieco nieprawdopodobna. Charakterystyczne nazwiska studentów: Nieciengiewicz i Bełcikiewicz są być może zmienione przez redakcję „Kuriera Warszawskiego” lub cała historia jest zmyślona w całości bądź w części. Jednak Andrzej Mencwel przypomina, że w trakcie kampanii „Głosu” wyzwany na pojedynek został naczelny gazety – Jan Władysław Dawid, który wszakże pojedynek nie przyjął, widząc w nim kulturowy anachronizm (A. Mencwel, *Sienkiewicz i Brzozowski*, w: *Po co Sienkiewicz?, dz. cyt.*, s. 101). Pokazują te wypadki, że twórczość Sienkiewicza dostarczyła języka symbolicznego uczestnikom najpoważniejszych konfliktów ideowych tego czasu, a zwłaszcza sporów o model polskiej kultury nowoczesnej.

¹³ Potwierdzają to także dwa odstępstwa od zasady niezabierania głosu w sprawie własnej twórczości: odczyt *O powieści historycznej* (1889), który jest po części odpowiedzią na studium Prusa, oraz *List do „Słowa” w sprawie „Quo vadis”*, „Słowo” 31 VII 1896, nr 173 [D XL 134–136].

szą gwiazdą polskiej literatury¹⁴. Milczenie Sienkiewicza nie oznaczało jednak obojętności. Po kilku latach przypomni on kampanię przeciw sobie, by pocieszyć swego współpracownika Antoniego Osuchowskiego, którego atakowali przedstawiciele Narodowej Demokracji za zbytnią ugodowość wobec Rosji.

I na mnie rozmaite pokurcze dziennikarskie urządziły w swoim czasie prawdziwą nagonkę. Przewodniczyło w niej dwóch kurtów, z których jednego pośrednio, drugiego bezpośrednio uratowałem od nędzy i głodu. [...] A przecie Pan wie, jakie było „huzia!”, i zapewne wie lepiej ode mnie, gdyż ja tego nie czytałem, a że do innych potrzeb nie używam papierów drukowanych, więc nawet i w ten sposób nie miałem z tym do czynienia. Wiem o całym zajściu tylko od przyjaciół [6 XI 1907, Li III/2, 373].

Mimo uciążliwości bycia publiczną własnością, był Sienkiewicz daleko bardziej beneficjentem niż ofiarą nowoczesnej prasy. Dzięki talentowi i wiedzy na temat jej funkcjonowania jako medium dla literatury, potrafił zintegrować, bez większych sprzeczności, ekonomiczny i ideowy wymiar tworzenia, czego nikt z jego pokolenia nie dokonał, nawet w przybliżeniu, tak skutecznie. Udało mu się nawet zmodyfikować świadomość odbiorców, którzy w jego przypadku nie ekspozowali sprzeczności między „służbą sztuce” a znakomitą interesem, jaki na tej służbie zrobił. Niełatwo objaśnić przebieg owej transformacji. Ekonomia i idee łączą się w fenomenie Sienkiewicza nieustannie i zadziwiająco. I nie chodzi jedynie o sukces finansowy, jaki przyniosły powieści jemu samemu i wielu jego wydawcom, ale o zyski innego rodzaju, bardziej z kręgu *economia divina*, ponieważ wiążą się z uzyskaniem swoistej „wartości dodatkowej”, jaką po latach przyniosła jego twórczość. Stoi za tym pewna mitologia „zysku” innego niż ekonomiczny, jaki przynosi talent, bo właśnie talent Sienkiewicza jest skandalem, który odbił się w polemikach i kontrowersjach wywołanych przez tę przecieź wcale niekontrowersyjną twórczość. Nikt mu go nie odmawiał. Od Orzeszkowej i Prusa po Gombrowicza i Błońskiego¹⁵ – wszystkich łączy swoisty lament, dla którego wspólne było

¹⁴ Andrzej Mencwel przypominał, że choć liderem był Brzozowski, była to „kampania „Głosu”, kampania Wacława Nałkowskiego, Jana Władysława Dawida, Janusza Korczaka, Grzegorza Glassa, Adolfa Nowaczyńskiego, Benedykta Hertza, Aurelego Drogozewskiego, Izzy Moszczeńskiej i wielu innych” (A. Mencwel, *Sienkiewicz i Brzozowski*, w: *Po co Sienkiewicz?*, dz. cyt., s. 101).

¹⁵ Jerzy Pilch w jednym z felietonów opowiada o tym, że Janowi Błońskiemu zadano

poczucie zawodu, że taki talent został w znacznej części zmarnotrawiony. Mechanizm owego rozczarowania jest niejasny, gdyż niejasna jest miara zysku i straty, jakimi mierzyć by można błąd tej inwestycji. Wyraźne jest za to przekonanie, że talent nie w pełni stanowi własność jednostki, ale jako przejaw niepojmowalnej „ekonomii boskiej” jest inwestycją metafizyczną, która zapowiada i oczekuje zysków długofalowych (wiecznych) z pracy geniusza. Skoro więc, mimo widomych przejawów talentu, pisarstwo Sienkiewicza nie rekompensuje w nadmiarze tej inwestycji, tzn. że metafory ekonomii ujmują tę twórczość jako trwonienie i marnotrawstwo nakładów, które ktoś inny wykorzystałby w niepomiernie efektywniejszy sposób¹⁶.

Gigantyczna popularność przy ostentacyjnej obojętności dla ideowych konfliktów, zajmujących jego współczesnych, wprawiała wielu w złość lub zakłopotanie, co pokazuje, jak bardzo fenomen Sienkiewicza skomplikował jego przeciwnikom wyobrażenia na temat społecznej funkcji literatury. Być może najtrafniej ujął to Adam Asnyk w liście do Orzeszkowej, twierdząc, że Sienkiewicz jest „tylko artystą nie posiadającym żadnych przekonań”¹⁷. Lapidarna formuła – „tyl-

kiedyś pytanie, kto w polskiej literaturze ma największy talent narracyjny. – Niestety, Sienkiewicz – miał odpowiedzieć Błoński.

¹⁶ Jest to niemal stały składnik konkluzji zamykających pierwsze poważne omówienia *Trylogii*. Szkice i recenzje: Tarnowskiego, Kraszewskiego, Jeża, Kaczkowskiego, Świętochowskiego, Krzemińskiego, Prusa, Chmielowskiego zawierają to charakterystyczne westchnienie, że gdyby nie wyliczane przez krytyków wady, dostalibyśmy arcydzieło. Sam Sienkiewicz pokpiwał z siebie, ale równocześnie podkreślał rzetelność swego rzemiosła: „Cięża trwa u mnie jak u samicy słonia, lata całe. Jest to tym śmieszniejsze, że potem rodzi się zwykle mysz – przynajmniej co do rozmiarów. Ale za to muszę się pochwalić, że prawie każdy temat dokańczam prędzej czy później” [Do Stanisława Smolki, 6 lutego 1882, Kor II 132].

¹⁷ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 103. Pokazuje to, jak zmienia się model literatury, która zrywa z ideologicznymi zobowiązaniami. Znamienne, że dwaj najwybitniejsi polscy pisarze wczesnej nowoczesności zostają nazwani lekceważąco: „tylko artystami”, bo tak samo powie Świętochowski o Prusie: „jest i pozostanie tylko powieściopisarzem, tylko artystą” (A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, dz. cyt., s. 377). Zadziwiające – jak na marksistę – potwierdzenie tej tezy przyniosła rozprawa Samuela Sandlera, który stwierdził, że „klęska Sienkiewicza kryje się właśnie na manowcach poszukiwania ideologii, programu” (S. Sandler, *Wokół „Trylogii”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 502). Sienkiewicz miał świadomość swej odrębności w ocenie relacji: literatura – ideologia, co ujawnia jego omówienie *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* Piotra Chmielowskiego. Upomina się tam o Prusa przeciw Świętochowskiemu czy Okońskiemu, formułując przy tym ogólny sąd, że w ocenie literatury bardziej użyteczne są kryteria estetyczne i tech-

ko artysta” – w ustach pisarza zaangażowanego jest inwektywą lub co najmniej lekceważeniem. Przeczytana w kontekście prowadzonej tu refleksji może dowodzić przenikliwej intuicji Sienkiewicza, że wartość nowoczesnej literatury nie zależy od stopnia jej zaangażowania w debaty ideowe bądź filozoficzne, ale że musi ona szukać sobie miejsca pośród dyskursów polityki, prasy i rozrywki, coraz bardziej agresywnych i absorbujących odbiorcę, także dlatego, że przechwyciły one społeczne misje i zobowiązania literatury zaangażowanej, łatwiej nawiązując kontakt z konsumentem i wyborcą.

Świadomość, że literatura jest przedmiotem wymiany handlowej, częścią rynku towarów i usług, prowadzi z jednej strony do pragmatycznych posunięć autora w ekonomicznej grze, z drugiej zaś – wyostrza przekonanie, że jakaś część, być może najistotniejsza, społecznej funkcji sztuki powstaje, kiedy wykracza ona poza ekonomię, albo wręcz gdy sztuka kwestionuje swą ekonomiczną obiektywność. Paradoksalność sztuki jako towaru na rynku polega na tym, iż jej drugi wymiar jest zasadniczo sprzeczny z pierwszym, ponieważ kontestuje prymat ekonomii, prowokuje do oporu wobec dyktatu rynku, podsyca refleksję, wyobraźnię, marzenia i afekty, inaczej mówiąc, aktywizuje niepraktyczne, a nawet społeczne składniki kondycji ludzkiej, czyli zaspokaja ludzkie potrzeby nieekonomiczne¹⁸. Czytanie jest wszak podwójnym wydatkiem czasu i (czyli) pieniądza, przy niejasnych obietnicach korzyści. Każda wielka literatura jest wyzwaniem wobec wyłącznego zatroskania o byt; ostentacyjnie deprecjonuje taki sposób istnienia. Dwuznaczność nowoczesnej sytuacji literatury jako części rynku sprzyja ostrej polaryzacji poglądów na jej rolę w życiu, co pokażą najwyraźniej wystąpienia młodych modernistów. Elitarny estetyzm nie tłumaczy jednak wystarczająco przekształceń, jakie dokonały się w życiu literackim przełomu wieków, ponieważ próba unieważnienia jednego ze społecznych wymiarów literatury tworzy fałszywą sytuację nowoczesnego pisarza, a jej efektem jest albo postawa pięknoduchostwa, albo kupieckiego pragmatyzmu.

niczne niż ideologiczne [Szkice literackie I, D XLV 283–288]. Skłonność do dystansu wobec ideowych sporów pokolenia zauważa Stanisław Fita już u młodego Sienkiewicza, który „nie brał czynnego udziału w życiu Szkoły [Głównej] i od wszelkich dysput i sporów trzymał się z daleka” (S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980, s. 80).

¹⁸ L. Althusser, É. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975, s. 241.

Kariera artystyczna i finansowa Sienkiewicza najdoskonalej w jego pokoleniu zintegrowała ideowy i ekonomiczny aspekt tworzenia literatury, a wykluczające się z pozoru wypowiedzi pisarza o roli własnej twórczości doskonale ilustrują tę podwójność. Oto dwa reprezentatywne fragmenty z wielu rozsypanych w korespondencji pisarza. Zasmakowawszy sukcesu, wyznaje bez skrępowań Witkiewiczowi w liście z września 1881, po co pisze:

Chcę zrobić majątek. Na Boga! Na lato wyjedziemy gdzieś, a ja kuję monety. Zacząłem również nowelkę pt. *Latarnik*. Podła!¹⁹

Za to wiele lat później (14 VII 1895), w liście do Konstantego Górskiego, opowie inną historię tego czasu, akcentując idealizm swojego pisarstwa. Warto zatrzymać się przy tym często omawianym liście. Był on rodzajem podstępu, który miał sprawić, aby Górski napisał omówienie *Rodziny Połanieckich*. Niby mimochodem, pisarz dostarcza krytykowi gotowego ujęcia całości swego pisarstwa, którego dominującą cechą ma być prekursorstwo w zakresie tendencji idealistycznych:

Ja tu chodząc po lesie myślę o rozmaitych rzeczach, a czasem nawet o sobie. Kiedyś „w dżdżu” przyszło mi na myśl, jak ja jednak porządnie przyczyniłem się do zwrócenia ludzi w kierunku idealnym [Li I/1, 292–293].

Przewrotność podstępu polegała na tym, że Sienkiewiczowi nie zależało tak bardzo na recenzji z *Połanieckich*, chciał za to użyć Górskiego do próby manipulacji recepcją własnej twórczości, tzn. – jak się wydaje – pragnął ulokować ją w obrębie głównego nurtu modnego już modernizmu, którego czynił się po części prekursorem, jeśli idzie o zwrot antypozytywistyczny. Sugerowana Górskiemu lektura miała prowadzić do rozpoznania w twórczości Sienkiewicza istotnego ogniwa rozwoju literatury nowoczesnej w Polsce, ponieważ jego utwory – wg sugestii autora – począwszy od *Starego Sługi* i *Hani*, po *Quo vadis*, „przyczyniły się ogromnie do zwrotu nie tylko idealnego,

¹⁹ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, oprac. Z. Piasecki, w: „Studia Sienkiewiczowskie VI”. Cz. I: *Henryk Sienkiewicz. Listy i dokumenty*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 2006, s. 91 (Warszawa, ok. 1 listopada 1881). Kilka dni później dodaje: „Ja sam za podłego *Latarnika* wzięłem po 50 groszy za wiersz” (tamże, s. 104).

Wątki ekonomiczne w biografii Sienkiewicza omówił Antoni Chojnacki w artykule *Interesy pana Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, pod red. K. Dybciaka, „Podlaskie Studia Polonistyczne”, t. 1, Siedlce 1999.

lecz wprost religijnego” [Li I/1, 292–293]. Jest to zatem próba użycia krytyki literackiej do wymiany kontekstu lektury, aby nowe pokolenie zobaczyło w jego dziele odbicia własnych idei. Wczesnomodernistyczny symbolizm musiał być mu w pewien sposób bliski, sądząc po fragmencie odczytu o naturalizmie, w którym pojawia się dygresja na temat przedstawicieli młodej poezji, głównie francuskiej. Widzi w ich twórczości wyraźny objaw antypozytywistycznego przełomu, choć sceptycznie ocenia szansę młodej literatury na przezwycięzenie kryzysu, „bo do tego potrzeba dwóch rzeczy: wielkiej idei i wielkiego talentu, a oni nie mają ni idei, ni potężnego talentu” [O *naturalizmie w powieści*, D XLV 130].

Zniecierpliwiony komentator podobnych sądów pisarza kwituje je zwykle zdaniem o koniunkturalizmie lub powierzchowności jego wypowiedzi o sztuce, podpierając się przy tym wyraźnymi cezurami w biografii Sienkiewicza, które mają potwierdzać jednoznaczną ewolucję jego poglądów w kierunku konserwatywnym. Tak też były one odczytywane przez jego współczesnych, a dawnych towarzyszy pozytywistycznych bojów²⁰. Niestety, takie ujęcie nie tylko nie tłumaczy w wystarczający sposób poglądów Sienkiewicza, ale i obnaża fiasko chronologicznego ujęcia przemian, jakim podlegały²¹. Pytając bowiem o to, kim jest autor-Sienkiewicz, nie potrafimy udzielić zadowalającej odpowiedzi, gdyż formułujemy ją w języku, którym opisać było można zaledwie „Musagetesa” lub „Litwosa”, a więc dziennikarza należącego do prasy o wyraźnym profilu ideologicznym.

„Jasienkiewicz” to już sygnatura literatury, a więc specyficznej odmiany języka: złożonej, wieloznacznej, przewrotnej, a nade wszystkim takiej, która wielbi samą sztukę opowiadania jako grę w język i z językiem. Taka wypowiedź znajduje się na antypodach mowy ideologicznej, która z konieczności operuje formami konwencjonalnymi,

²⁰ Lapidarne zdanie Chmielowskiego precyzuje ów moment zmiany poglądów:

„[Sienkiewicz] powróciwszy z Ameryki radykalistą niemal, w przeciągu jednego roku pobytu w Warszawie coraz bardziej skłaniał się ku zachowawcom i do nich się wreszcie całkiem nachylił” (P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej*, Kraków–Petersburg 1898, s. 166).

²¹ Jeszcze prościej można to opisać jako efekt dojrzewania słowami jednego z bohaterów *Hani*. Korepetytor młodych kandydatów do Szkoły Głównej przekonuje ich, że „człowiek najzdolniejszy jest między ósmnastym a dwudziestym trzecim rokiem życia, później bowiem staje się zwolna idiotą czyli konserwatystą” [*Hania*, D IV 47].

prostymi, wulgarnie oczywistymi, nawet jeśli jest to prostota o przewrotnych intencjach. Dla rozchwianej osobowości ideowej Sienkiewicza przejście od publicystyki do powieści było poszerzeniem pola wypowiedzi oraz możliwością emancypacji i figuralizacji kapryśnego nadmiaru własnych emocji i niespójnych przekonań, często wżajem sobie przeczających.

2. Rozchwianie

W maju 1901 r. Sienkiewicz wraca z Włoch pociągiem razem z córką, 17-letnią Jadwigą. Okazuje się, że w przedziale, w którym ma spać Jadwiga, „jechała jakaś kobieta wysoka, smukła, młoda, bardzo czarna, z południowymi oczami, oczywiście śpiewaczka lub aktorka”²². Sienkiewicz wywołuje awanturę, upierając się, że jego córka nie może podróżować z kobietą, „która zdaje się mieć kastaniety w podróźnej torebce”²³. Ostatecznie to Chłędowski pojedzie w przedziale z „tancerką Hiszpanką”, którą okazała się niechciana towarzyszka Jadwigi.

Zanotowana przez pamiętnikarza scena wiele mówi na temat obyczajowych norm stratyfikujących społeczeństwo przełomu wieków, ciekawsze jednak jest zestawienie emocjonalnej reakcji Sienkiewicza z jego wypowiedziami na temat aktorek, jakie znamy z felietonów i nowel. Chodzi przede wszystkim o liczne i entuzjastyczne opinie o Helenie Modrzejewskiej, której osoba w bieżącej felietonistyce Sienkiewicza z lat 1879–1880 zajmuje – obok głodu na Śląsku – najwięcej miejsca²⁴. Inaczej niż wspomniana pasażerka, wyłączona zostaje Modrzejewska z aury złej sławy, jaka ciąży na zawodzie aktorki, i to podwójnie, gdyż Sienkiewicz wybacza jej nawet rolę Małgorzaty w *Damie kameliowej* Aleksandra Dumasa syna²⁵, przed którego twórczością ostrzegał Polaków z żarliwością proroka:

²² K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. 1–2, Wrocław 1951, t. 2, s. 373.

²³ Tamże.

²⁴ [Wb I 3, 7, 12, 16, 36, 48, 154, 195, 206, 219, 273]; [Wb II 21]; [MLA 17, 44]. Jako recenzent „Gazety Polskiej” i „Niwy” znał nieźle bieżący repertuar i środowisko teatralne Warszawy (zob. T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryk Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 17–19).

²⁵ „Po przedstawieniu *Damy kameliowej* w Ameryce, gdy wszystkie dzienniki pełne były pochwał i największych uniesień dla Modrzejewskiej, wycinki zawierające recenzje wysłane zostały przez miejscowe redakcje Dumasowi, który też napisał do Modrzejew-

Nie znam utworów, które by na zepsucie smaku ogólnego silniej wpływać mogły, zwłaszcza tam, gdzie trafiają na umysły niewykształcone, proste i łatwo otumanić się dające błyskotliwą szatą paradoksów, rzekomo szlachetnymi uniesieniami i czynami, pseudopoświęceniem i pseudouniewinnieniem jednostki w imię wadliwego ustroju społeczeństwa [Cho I 173].

Nieco zdezorientowani sięgamy po miłosny „wytrych” w postaci uczucia do Modrzejewskiej, którym otwieramy drzwi do nieznanych motywacji, jakie stoją za podwójną moralnością autora obu tak różnych wypowiedzi. Młodzieńcza fascynacja Modrzejewską, wspólna przygoda amerykańska, o której ciągle niewiele wiemy²⁶, na pozór wystarczająco tłumaczy wyjątkową pozycję aktorki wśród powszechnie niskiej oceny moralnej przedstawicieli tego zawodu. Okazuje się jednak, że w niemniej wzniosłych frazach Litwos o innej świetnej aktorce – Marii Deryng, która zastąpiła Helenę Modrzejewską po jej wyjeździe do Ameryki. Opis gry Derynzanki pełen jest idealizujących metaforyki:

Skąd się bierze ta siła niebieska przyprowadzająca skrzydła do ramion, a potężna jak bóstwo, bo jak bóstwo twórcza? Czy rzeczywiście zlatuje w postaci błękitnego płomienia z obłoków? – nie miejsce tu rozprawiać; to tylko pewna, że artystka, o której mowa, siłę tę w wysokim stopniu posiada [Cho II 205].

Rozdwojenie widoczne w sądach Sienkiewicza na temat aktorek dowodzi albo dyskursu cynicznego, jaki stosuje w felietonach, albo postawy bardziej złożonej, której symptomem jest rozchwianie widoczne w wielu jego wypowiedziach. Niech nas nie zwiedzie ich nieważki przedmiot. Dyskurs Sienkiewicza jest zadziwiająco konsekwentny w mnożeniu podobnych niespójności, niezależnie od tematu. Poza tym, perypetie z wypowiedziami pisarza o aktorkach są wstępem do daleko bardziej złożonych kontrowersji widocznych w jego prozie. Bezpośrednim odbiciem felietonów teatralnych i epizodu z hiszpańską tancerką są dwa opowiadania: *Ta trzecia* (1888) i *Na jasnym brzegu* (1896). Pierwsze jest po części ukrytym hołdem dla Modrzejewskiej. Bohaterka – Ewa Adami – jest doskonała, mimo życia

skiej list dziękczynny. Przez Dumasa wieści te dostały się prawdopodobnie do Sary Bernhardt. Stąd jej ochota do zobaczenia przyszłej rywalki w Anglii i Ameryce” [Wb I 16].

²⁶ Szczęśliwie zmienia się to dzięki badaniom J.R. Krzyżanowskiego (zob. m.in.: *Na kalifornijskim szlaku Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3).

w brudach, gdyż narrator nie pozostawia czytelnikowi złudzeń co do specyfiki tego środowiska:

Teatr psuje dusze, zawłaszcza kobiece. [...] Ciągłe zetknięcie z ludźmi tak zepsutymi jak aktorzy rozbudza w nich zmysły. Nie ma tak białego kota angora, który by się nie umorusał w podobnych warunkach. Zwyciężyć je może tylko olbrzymi talent, który się oczyszcza w ogniu sztuki, albo natura na wskroś estetyczna, że zło nie przesiąka przez nią, jak woda nie przesiąka przez pióra łabędzie. Do takich natur *imperméables* należy Ewa Adami” [*Ta Trzecia*, D VI 71]²⁷.

Sąd narratora pokazuje, że Sienkiewicz przyłapany przez Chłędowskiego na drobnomieszczańskich uprzedzeniach wobec aktorki jest z pewnością autentyczny. Czy oznacza to, że gdzie indziej jest zakłamanym? W drugiej z przywołanych nowel narrator opisuje pasażerki pociągu do Monte Carlo. Opis eksponuje sztuczność podróżujących nim kobiet, które niepokojąco zbliżają się do piętnowanych wcześniej aktorek:

Do okien cisnęły się kobiety, od których bił zapach irysu i heliotropu. Słońce rozświecało sztuczne kwiaty na kapeluszach, aksamity, koronki, sztuczne lub prawdziwe klejnoty w uszach, dżety, mieniące się jak pancerze na podanych na przód, wydętych z gumy piersiach, uczernione brwi, twarze, pokryte pudrem lub różem i podniecone nadzieją zabawy i gry. Najwprawniejsze oko nie mogło odróżnić gamratek udających kobiety ze świata od kobiet ze świata udających gamratki [*Na jasnym brzegu*, D VI 190–191].

Chłodny ogląd narratora prowadzi do sceptycznej konkluzji o nieprzejrzystości ludzkiego bycia, które przygotowane do codziennego spektaklu maskuje się skutecznie. W efekcie, wcześniejsza alternatywa: aktorka – nieaktorka nic nie znaczy. Idąc tym tropem, odrzucaamy także alternatywę: szczerłość – zakłamanie poglądów autora i świadomie ryzykując sprzeczność, stawiamy tezę, że obie postawy wydają się autentyczne i reprezentują dwa trwałe typy dyskursu w twórczości i w życiu Sienkiewicza: emocjonalny konserwatyzm²⁸ oraz intelektualny liberalizm.

Balansowanie jego dyskursu literackiego i gestów publicznych między tymi dwiema tonacjami jest permanentne. Potwierdzają to mani-

²⁷ Więcej o tej postaci w rozdziale: „Eros w żałobie”.

²⁸ Lub, jak Wyka nazywa tę odmianę dyskursu Sienkiewicza: „porywczy konserwatyzm witalny” (K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 446).

pulacje pisarza przy własnej biografii ideowej, którą początkowo modeluje na kształt liberalno-demokratyczny. W felietonie z cyklu *Chwila obecna* drukowanym w „Gazecie Polskiej” (nr 145 z 1875 r.) chwali się reakcjami na poszczególne swoje kampanie publicystyczne. I tak, za sądy o wyścigach konnych „nazwany zostałem demokratą, i to demokratą w złym duchu, co raz na zawsze zamknęło mi wstęp na arystokratyczne herbatki z deklamacją, z sardynkami i kanapkami”. Za wytykanie lenistwa wiejskim proboszczom, którzy nie chcą popierać jedwabnictwa „ogłoszono mnie za ateusza”. Szyderczo przypomina, jak nędzni byli jego polemiści, parodiuje ich ignorancję, przywołując napastliwe głosy przeciw sobie, w których zarzucano mu, że „kacerstwo, snycerstwo i inne niegodziwości rozwieliemożniają się coraz bardziej w naszym pobożnym dotąd społeczeństwie, że zmieniają ludzi na ateistów, kancelistów i pozytywistów, co wszystko razem wzięte, prowadzi przez wolnomularstwo i jedwabnictwo wprost do piekła”. Dostaje mu się też z innej strony, za spór z Gminą Ewangelicką: „nazwany zostałem ultramontaninem” [Cho II 33–4].

Ta skrząca się ironią autopochwała zostaje zaprzeczona, bo kiedy objął formalnie w 1882 r. redakcję konserwatywnego dziennika „Słowo”, to w zgodnej opinii wielu postępowych pisarzy i publicystów epoki dokonał ideowej zdrady²⁹. Ostatecznie wątpliwości zdaje

²⁹ „W oczach opinii postępowej »Słowo« – jako organ »młodego konserwatyizmu« – rychło poczęło uchodzić za »filię Złasu«, zaś jego ideologia za pogłos wstecznicstwa zachodnio-europejskiego” (J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 98). Piotr Chmielowski w *Zarysie najnowszej literatury polskiej* (Kraków–Petersburg 1898) pisał o „młodych konserwatystach”, że są „to po większej części wczorajsi zbiegowie spod sztandaru postępowego i, jak zwykle neofici, prześcigają się w okazywaniu na zewnątrz swojej nowej wiary może dla zapewnienia siebie i innych, że już naprawdę z dawną się rozstali” (s. 163). Mimo niechęci do „zbiegów” autor *Zarysu...* rzetelnie odnotowuje, że Sienkiewicz dbał o liberalne skrzydło pisma i dopiero, kiedy był „zajęty pisanie powieści, upuścił cugle kierownicze, konserwatyzm wziął w »Niwie«: przewagę pod wpływem osób opiekujących się dziennikiem” (s. 167). Intrzygującą motywację przejścia do „Słowa” proponuje, za Stawarem, Tadeusz Bujnicki, pisząc, że na decyzji „o odsunięciu się od pozytywistów najsilniej zaważyła ich coraz wyraźniejsza ugodowość” (*Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 102). Taka interpretacja jeszcze bardziej komplikuje czytelność relacji: poglądy autora – ideologia powieści. Adam Grzymała-Siedlecki stosuje ten sam argument o zbytnej ugodowości (tyle że konserwatystów skupionych wokół „Słowa”) dla wyjaśnienia rozstania się Sienkiewicza z konserwatystami (A. Grzymała-Siedlecki, *Autor Trylogii jako pan Sienkiewicz*, w: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 19). Za najtrafniejszą uznaje diagnozę Ludwika Krzywickiego, który istotną rolę w „transferze” Sienkiewicza przynajmniej Dionizemu Henkielowi, który na-

się rozwiewać sam autor *Quo vadis* słynnym zdaniem o chwilowym jedynie „kręceniu się na pozytywistycznym słoneczniku”, który był mu tak naprawdę wstrętny. Mimo potykania się o liczne świadectwa swych dawnych liberalno-demokratycznych poglądów, będzie uważał je za wstydlive grzechy młodości. Podobnie klarowna ewolucja ideowa Sienkiewicza nie budzi zaufania. Przejmując kształt biografii skonstruowany przez pisarza, tracimy z oczu te jego sądy i zachowania, które nie mieszczą się w poetyce „zwrotu ideowego”. Proponuję zatem podejście z gruntu inne, które wyostreza sprzeczności i nie szuka za wszelką cenę przejść między niespójnymi wypowiedziami pisarza. Rozchwianie ideowe i niejednoznaczne poglądy pozaliterackie wydają się bowiem stałą cechą dyskursu Sienkiewicza także w kwestiach poważniejszych, jak jego pogmatwany stosunek do religii.

Nieprzejrzystość religijnego dyskursu pisarza wynika z samego doświadczenia jego generacji, która – jak pisze Jolanta Sztachelska – stanęła „pomiędzy dwoma skrajnościami: wiarą i religijnością domu i kultury, w której ich wychowano, w której wzrosli i która zrosła się ze wszystkim, co kojarzyło się im z polsnością, i – atrakcyjnością nowoczesnego, pozytywistycznego światopoglądu”³⁰. Począwszy od najwcześniejszych tekstów Sienkiewicza, czyli esejów poświęconych poezji Miaskowskiego i Sępa Szarzyńskiego, widać już wyraźnie katalog motywów powtarzanych przez pisarza aż do ostatnich powieści. Za najważniejszy uznaje Sztachelska pogańsko-chrześcijański eklektyzm baroku, występujący tak wyraźnie w *Trylogii*, a także w myśleniu samego pisarza.

Właśnie owo pomieszanie postaw ateistycznych z fideistycznymi, jakie prezentują jego postacie, wymaga szczególnego oglądu. Wiara bohaterów wczesnych nowel: „chłopskich” i „amerykańskich” nie jest ani głęboka, ani refleksyjna. Jej nieznośną konsekwencją jest bierność,

mówił go do objęcia stanowiska redaktora. „Nie dlatego, ażeby lubił »Słowo«, przeciwnie, nie ufał mu, nawet nie cierpiał go, uważając je za gniazdo ugody i lojalizmu. Henkiel bowiem, jak również jego bliscy przyjaciele, wciąż pozostawał ideologiem, wprawdzie mocno złagodzonych, lecz bądź co bądź haseł 1863 roku. Jednak uważał, że Sienkiewicz wymaga dla całkowitego rozwoju swego talentu innej oprawy, otarcia się o sfery, których dziadowie robili historię polską, o sięgnięcie do czytelników, co znalazłszy się pod urokiem jego pióra zrobią mu imię, a nade wszystko zapewnią mu znośne warunki materialne” (L. Krzywicki, *Wspomnienia*, Warszawa 1959, t. III, s. 168–169).

³⁰ J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003, s. 205.

z jaką postacią godzą się na swój los. Wiara jest tu całkowicie rozłączna z rzeczywistością; nie przydaje jej sensu, a ludziom mądrości – potęguje za to obraz bezradności i osamotnienia postaci, oszukanych przez innych ludzi i przez własną kondycję. Zmienia się to radykalnie w *Trylogii*, w której obserwujemy religijność uzbrojoną i walczącą.

Niejasność co do roli religii w pozytywistycznym projekcie społeczeństwa widać w niechęci autora do historiozofii opartej na zświecczonej idei religijnej, zwłaszcza do romantycznego mesjanizmu, o którym pisał z niechęcią, że „popadł w mistycyzm, nastroił chorobliwie uczucia i wyobraźnię, uchrystusował i ubóstwił wszystko; zdjął z ogółu wszelką odpowiedzialność, zatem zamknął oczy na potrzebę rachowania się i odradzania z win” [*Z Paryża* D XLIV 148]. Niewątpliwie, i jak wielu pozytywistów, uznawał Sienkiewicz użyteczność religii w jej funkcji tworzenia ładu społecznego³¹, co nie znaczy, że religijność w jego utworach służy jedynie do wzmocnienia spójności wspólnoty narodowej. Myśl o wyzbyciu się religijnej protezy w opisywaniu rzeczywistości przeraża już dwudziestoletniego Sienkiewicza, któremu przyszłość bez wiary jawi się szalona, mętna i bez jutra – jak pisze w liście do przyjaciela Konrada Dobrskiego, określając siebie jako naturę, której „niepodobna obejść się bez wiary” [12 grudnia 1865, Li I/1, 294]³². Już wydaje się, że podmiot tych wypowiedzi kry-

³¹ Ale i to opatruję zastrzeżeniem, aby nie zapominać o trwałym antyklerykalizmie pisarza. Oto na przykład przestroga, jakieś udzielił Stanisławowi Witkiewiczowi: „Jak będziesz brał ślub w Krakowie, to metryki przygotuj i wszystkie papiery. Musisz u tutejszego konsystorza brać pozwolenie. Przechodziłem przez to wszystko, sypiąc złotem i bijąc po pyskach. Teraz naigrywam się z duchowieństwa i życzę im, by wszelkie plugawe miazma zabrały ich płuca. Zresztą cóż mnie to może obchodzić, co oni robią. Ach, podlecyl!” (*Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 91). Ale równocześnie ten antyklerykalny liberał gromił Konopnicką za czarny obraz Kościoła we *Fragmentach dramatycznych: Z przeszłości (Hypatia. Vesalius. Galileusz)*:

„Jest w tym widoczna liberalna, nowożytna tendencja, kwoli której autorka wybiera umyślnie takie temata, w których Kościół gra rolę Arymana starającego się zgasić światłość Ormuzdową. Temata te przypadłyby wielce do smaku np. *nazional-liberalistom* sejmowi pruskiego, a także *liberalistom* z innych stron. Co do nas, uznajemy, że są one wysoce niestosowne, zwłaszcza w wydawnictwie Orzeszkowej” [Wb II 144]. Pozytywny światopogląd nie pozwalał mu jednak na akceptację irracjonalności wiary, dlatego – jak słusznie twierdzi Aneta Mazur – „pragnie metafizyki racjonalizującej wiarę i odwołującej się do argumentów intelektu” (A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 294).

³² Postawa religijna ujmowana jako kulturowy instynkt objawia się na przykład w takim fragmencie *Legionów*:

stalizuje się, pozwalając uchwycić rdzeń poglądów autora, ale dziesięć lat później w demokratycznej i liberalnej atmosferze Ameryki ogarnia go na nowo pozytywistyczny sceptycyzm wzmocniony libertynską wręcz swobodą wypowiedzi.

Sceptycyzm mój posunął się aż do tego stopnia, że wydaje mi się, iż zło i dobro to jest tylko humbug, a pojęcia o nich dwoma przeciwnymi tylko objawami głupoty ludzkiej. Wszechświat zna jeden tylko porządek, tj. ślepą logikę. Jest to prawdziwa filozofia pesymizmu, która jednak jako zasada życia nie wystarcza. Nie mam się więc za co ucześcić – nie mam punktu wyjścia, osi życiowej. [...] – Gdybym wierzył w Boga, rozmawiałbym z Nim w tej mojej samotności, tak, jak Strenclówna ze swoim zajebanym bratem, ale nie mając tej nawet pociechy mogę tylko pisać listy [do Juliana Horaina, ok. 1 sierpnia 1876, Li I/2, 365].

Wśród całej dostępnej korespondencji Sienkiewicza amerykańskie listy do Horaina są absolutnie wyjątkowe, jeśli idzie o wolność wypowiedzi. Gdzie indziej tak powściągliwy i kontrolujący swój tekst „prywatny”, tu nie waha się być złośliwym, zaczepnym, nieco zadufanym i pieprznym. „– Oczywiście jestem samotny jak palec. »Nawet miecz ma pochwę własną, a ja zawsze sam« – jak mówi Deotyma. Istotnie, nie mam nawet pochwy własnej” [9 sierpnia 1876, Li I/2, 369] – skarży się komicznie na udręki samotnego życia młodego mężczyzny, dając nam ostatnie błyski życia prywatnego, które już za kilka lat stanie się instytucją.

Bo też pomyśleć sobie, że człowiek ma szesnaście tysięcy nabożów, że zatem ja mam jeszcze z pięćset (przypuszczenie dowodzące skromności), i że te pięćset, które sama natura zdawała się dla Matyldy przeznaczać, leżą nieużytecznie i starzeją o 15 mil od Matyldy albo co gorzej, wystrzelwane są przez sen na prześcieradła Maxa Neblunga [Li I/2, 365–366].

Gospodarstwo idzie jako tako, mamy bibliotekę, jest więc co czytać – na koniec dobre humory, jest więc ochota żyć. My tylko z Paprockim rzemy czasem (jak mówi pismo) jako konie tuczone. Ja zamierzam założyć wiel-

„Kajetan i Marek nie należeli do ludzi głęboko wierzących, jednakże ukłękli obaj i poczęli szeptać: »Wieczny odpoczynek«” [L 53]. Podobnie zachowuje się Groński, o którym Jolanta Sztchelska pisze, że raz „przygląda się modlącym kobietom, jakby oglądał jakieś zaświatowe bóstwa”, a za chwilę narrator „prezentuje sceptyczną duszę swego bohatera, zastanawiającego się nad religią i granicami ludzkiego poznania” (J. Sztchelska, *Czar i zakłęcie*, dz. cyt., s. 265. Zob. też cały, niezwykle instruktywny, rozdział tej książki, pt. „Sienkiewicz – pogański i chrześcijański”).

kie stowarzyszenie onanistów, w nocy zaś śpiam niespokojnie z obawy, aby Paprocki nie ryknął i nie rzucił się na mnie [Li I/2, 381].

Daremnie szukamy kontynuacji tego stylu w korespondencji bądź w twórczości Sienkiewicza. Okres amerykański jest wyjątkowy, a drobne przebłyski rabelaisowskiego tonu stają się ofiarami pruderyjnych redaktorów. Tak stało się na przykład z listem do Lubowskiego z 18 VI 1897 r., którego oryginał spłonął, a my dysponujemy tylko wersją okrojoną przez Miłaszewskiego (w miejscach wskazanych wielokropkami), który – jak podaje Maria Bokszczanin – dokonał na oryginalnym liście cenzury.

Jak te panie obcałowują Henryka Sienkiewicza, nie wyobrazisz sobie – szkoda, że syna, nie ojca! Zresztą kto wie, czy to nie wszystko jedno, bo syn jeszcze nie może..., a ojciec –... nie wiadomo! Żyję w takiej czystości, żem już zapomniał, na czym to polega...” [Li III/1, 533]³³.

Wbrew sugerowanej przez wielu badaczy zasadniczej ewolucji pisarstwa i poglądów Sienkiewicza na początku lat osiemdziesiątych, bez trudu odnajdujemy wypowiedzi, które pokazują względną stałość, ale raczej jego rozchwiania światopoglądowego. Denerwująco niespójne wypowiedzi, przeczące sobie często wzajem sprawiają, że dostrzegamy, iż on nie tyle nie ma, co nie chce mieć jednoznacznych poglądów. Praktykował dyskurs sprzeczności bezwiednie, bez troski o spójność swej tożsamości ideowej, jakby był przekonany, że konsekwencja w tym względzie nie obowiązuje artysty. Wybrał więc strategię uników i kluczenia, nie chcąc dokonać ideowego akcesu ani pozwolić na akcesję swojej osoby i pisarstwa w obręb ideologii społecznej czy politycznej.

Wyraźnie od początku lat 80. narasta w nim przekonanie, że pisarz nie musi mieć, a nawet nie powinien mieć, innych poglądów niż dotyczących polityki języka³⁴, choć jeszcze w 1878 r. pisze, jak autor zaangażowany

³³ Te i inne przykłady libertyńskiego dowcipkowania Sienkiewicza omawia Jerzy R. Krzyżanowski, zwracając uwagę, że „ten typ humoru nie znalazł żadnego odbicia w pisarstwie” (J.R. Krzyżanowski, *O „kawalerskich dowcipach” Sienkiewicza*, w: *W rocznicę Jasnogórskiego Tryumfu 1655. Recepcja twórczości Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego, H. Ludorowskiej, Z. Mokranowskiej, Lublin 2005, cz. II, s. 205).

³⁴ Oto trzy jego wypowiedzi na temat polityki z przeciągu ponad 30 lat:

„Celem wysokiej sztuki powinno być przede wszystkim piękno, nie zaś przede wszystkim służba u jakiejś partii” [Wb II 145].

„Polityka stosowana jest to dziedzina dla mnie obca i chciałbym, by jako nieodpo-

zowany, który w spójności idei i poetyki widzi zasadę tworzenia. Nie waha się tedy wejść w ostry konflikt z Edwardem Leo – redaktorem „Gazety Polskiej”, z powodu odrzucenia przez redakcję szkicu *Znad morza*, „jako radykalnie antyreligijnego, ultraateistycznego etc.” [list do Erazma Pilza z 18 września 1878, Kor II 38]. Wściekły Sienkiewicz wytyka Edwardowi Leo w liście z 24 VIII 1878, że drukuje bez wahania ultraprawicowe *Listy z Galicji* Stanisława Koźmiana:

Doskonalszej kwintesencji klerykalizmu, nepotyzmu, stańczykostwa, uwielbienia dla rozmaitych „dostojnych hrabiów” etc. nie spotkałem dawno. [...] Ale widocznie co wolno niepodpisanemu p. Koźmianowi, nie wolno podpisanemu nawet Litwosowi [Li III/1, 478].

Urażony autor decyduje się zerwać współpracę z gazetą, co też trwa mniej więcej rok. Naprawę stosunków potwierdza propozycja opublikowania noweli *Przez stepy* (1879).

W sąsiedztwie tego sporu należy rozpatrywać decyzję pisarza o objęciu redakcji „Słowa”, co stoi w zasadniczej niezgodzie z treścią listu sprzed dwu lat. Zdając sobie sprawę, jak będzie odebrana jego decyzja, Sienkiewicz stara się równoważyć jej skutki, profilując gazetę tak, aby nie poszło zbyt mocno „na prawo”. Świadczy o tym wyraźnie list do Stanisława Smolki, któremu szorstko daje do zrozumienia, że pismo nie będzie z pewnością warszawską mutacją krakowskiego „Czasu”:

O przekonaniach i zasadach moich nie będę Sz. Panu pisał rozpraw, wszelako winieniem nadmienić, że może nie wszystko, co wyjdzie spod mego pióra i co będzie w „Słowie”, mogłoby znaleźć pomieszczenie w „Czasie”. [...] Piszę to dlatego, że dochodzą mnie z Krakowa objawy niezadowolenia z kierunku „Słowa”. Owóż winieniem ostrzec, że kierunek ten i na przyszłość nie będzie silniej zabarwiony na kolor dla Krakowa najmilszy. U nas są inne stosunki i my, miejscowi, znający je najlepiej, musimy uważać, aby nie rozdzielać, nie tworzyć wrogich obozów, ale raczej skupiać w imię rozsądnego postępu i łączącej wszystkich miłości do kraju [18 stycznia 1882, Kor II 130].

Jeśli „przekonania i zasady” pozostają niewyjawione, a te znane zdradzają pełną sprzeczności niejednomysłność, czy znaczy to, że jedyną

wiadająca moim wrodzonym zdolnościom zawsze obcą pozostała” [do Antoniego Osuchowskiego, 28 XII 1906, Li III/2, 358].

„Nie chcę być niczym wodzem, a tym bardziej mieć nad sobą wodza. Jeślim co zrobił dla społeczeństwa, to zrobiłem na własną rękę i sądzę, że wszelka twórczość musi być indywidualna” [do Wincentego Lutosławskiego z dn. 27 II 1915, L III/1 574].

ideą scalającą rozchwianego Sienkiewicza jest „miłość do ojczyzny”? Byłoby to banalne i obraźliwe dla pisarza zamknięcie komplikowanej tu od dłuższego czasu kwestii³⁵. Niewiele ponad rok wcześniej (3 grudnia 1880) pisze do Stanisława Witkiewicza zastanawiające słowa:

Wszelkie dopasowywanie ludzi i życia do doktryny nie tylko tych, co to czynią, zawodzi, ale dla innych staje się krzywdą. Robią też to ci, którzy o wszystkim gotowi wątpić z wyjątkiem o swojej doktrynie, dlatego że jest ich doktryną. W gruncie rzeczy jest to wielki egoizm, posunięty aż do fanatyzmu. Jako wiara fanatyczna daje on siłę i sprawia, że nieraz słabsze głowy imponują inteligencjom bez porównania wyższym i opanowują je ze szkodą dla wszystkich³⁶.

Czy deklarowany dystans pisarza wobec wszelkiej ideologii jest szczerzy, czy też stanowi jedynie wykręt wobec żarliwie ideowego przyjaciela? Na uwagę zasługuje zwłaszcza ostatnie zdanie, w którym autor listu dotyka paradoksalnej sytuacji, kiedy to umysł wybitny i krytyczny zostaje zniewolony przez myśl prostą, autorytarną, której pociągająca siła wynika z obietnicy przeobrażenia rzeczywistości³⁷. Stoi za tym dystansem pewnie, prócz idei autonomii sztuki, także coś znaczą-

³⁵ Ale też nie da się tego całkiem wykluczyć, gdyż często w prozie Sienkiewicza idea „narodowej jedności” dokonuje się jakoś sama przez się lub też, co wskazuje na ironię pisarza, na skutek działania alkoholu, który wydobywa pijacki sentymentalizm kombatanów, jak np. w *Toaście*, gdzie kapitalnie przedstawił Sienkiewicz „anatomię” dzielnicowych waśni, które po bitwie i alkoholu ustępują przed toastem Zagłoby:

„– Komilitoni moi, dzieci *eiusdem matris*! dwa jeno słowa powiem, ale kiej, kto mi nie powtórzy:

Kochajmy się!

Kochajmy się! – powtórzyły wszystkie usta” [*Toast*, D V 50].

³⁶ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 42. Bezcenna dla badaczy korespondencja z Witkiewiczem wcześniej była częściowo udostępniona przez Edwarda Kiernickiego (*Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza, 1880–1882*, „*Życie Literackie*”, 1962, nr 52). Listy do Witkiewicza od dawna intrygowały badaczy, a mimo to nie wyciągano z nich poważniejszych konsekwencji. Krzyżanowski nie cytuje najmocniejszych fragmentów, a Tadeusz Żabski widzi w ich treści głównie wyraz niechęci Sienkiewicza do pracy dziennikarskiej (T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 25–26).

³⁷ Nie jest moją intencją uczynić z Sienkiewicza prekursora Czesława Miłosza jako autora *Zniewolonego umysłu* bądź Marka Lilli (*Lekkomyślny umysł. Intelktualiści w polityce*, przeł. J. Margański, Warszawa 2006). Nigdzie nie rozwinął on swoich intuicji, a zarażem całe jego bycie publiczne, najpierw po sukcesie *Trylogii*, a następnie po otrzymaniu Nagrody Nobla, było oparte na zasadzie: „estetyka przed polityką” lub nawet: „estetyka zamiast polityki”.

nie prostszego – strach przed polityką zaszczerpiony skutecznie temu pokoleniu przez rządy Hurki i Apuchtina³⁸.

Sienkiewicz nie był pisarzem politycznym i, poza jedną powieścią (*Wiry*) i nielicznymi artykułami (najważniejsze to: *Zjednoczenie narodowe* i *List otwarty do Wilhelma II*), nie wyrażał jasno swoich poglądów politycznych. Natomiast spory o Sienkiewicza niemal zawsze zawierały wyraźny wątek polityczny, jakby twórczość autora *Bez dogmatu* była doskonałym instrumentem polaryzacji poglądów, dzięki użyciu języka symbolicznego literatury, która weszła do powszechnej świadomości czytających Polaków. Pokazują to przede wszystkim trzy wielkie kampanie publicystyczne wokół „sprawy Sienkiewicza”³⁹. Pierwsza

³⁸ Znużenie śledzeniem tych zwrotów sprawia, że komentator tęskni do kropki, aby wreszcie przyspilić wijący się w sprzecznościach dyskurs pisarza. A więc wybiera „strach” jako silną motywację odrotu od poglądów liberalno-demokratycznych i koniunkturalizm dla objaśnienia zwrotu ku konserwyzmowi. Cóż, kiedy przyciśnięty, dyskurs pisarza znów się wymyka. Oto fragment listu do Karola Potkańskiego, w którym tłumaczy przyjacielowi swą niechęć do zamieszkania w Krakowie:

„Co do mnie, w Krakowie znajduję parę osób, z którymi potrafię żyć, ale bardzo on mi się nie uśmiecha z powodu swej dusznej, pańsko-klerikalnej atmosfery. – Złe jest, jeśli w jakiej społeczności jest więcej Kościoła niż Chrystusa i więcej obserwacji niżli chrześcijaństwa, a w Krakowie tak jest i tego rodzaju pieczęć wyciśnięta została na umysłach, na kulturze, na sztuce, słowem, na całym życiu. Dodawszy do tego, że tamtejsza »demokracja« jest nieoskrobaną hołotą spod ciemnej gwiazdy, dochodzę do wniosku, że ośrodek taki nie jest zbyt pojętny, zwłaszcza na stałe mieszkanie” [do Karola Potkańskiego, 9 IV 1898, Li III/3, 113].

Jeszcze wyraźniej komplikuje „konserwyzm” pisarza jego komentarz do anonimu, nadesłanego z Krakowa, w którym niejaki „Wiarus” zarzuca mu, że skoro nie był na obchodzie jubileuszu Konopnickiej, tzn., że należy do stańczyków:

„Takiemu durniowi wydaje się, że poza parafią galicyjską także i cały świat musi dzielić się na Stańczyków i ich wrogów. Innych kategorii nie ma. Do tego doprowadza mało pracy, a dużo polityki” [do Karola Potkańskiego, 30 X 1902, Li III/3 191]. Trzeba więc uznać, że Sienkiewicz mówi czasem równocześnie „tak” i „nie”, jak np. w charakterystyce postaw: pesymistycznej i optymistycznej: „Jeżeli pesymizm jest kałużą, w której z przyjemnością wyległ się egoizm i lenistwo, to znów optymizm bywa często jak głupie dziecko, z którego wyrosnąć może i człowiek głupi” (H. Sienkiewicz, *Zjednoczenie narodowe*, w Tegoż: *Dwie łąki*, Kraków 1908, s. 211). Chciałoby się krzyknąć za Szekspirowską Kleopatry:

Nie lubię tego „a jednak” [but yet], pomniejsza

To wszystko dobre, które było przedtem

(W. Szekspir, *Tragedia Antoniusza i Kleopatry*, a. II, sc. 2, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1987).

³⁹ Słusznie zauważa Tadeusz Bujnicki, że „ideologizowanie Sienkiewicza to proces długotrwały i w znacznym stopniu – jak gdyby – oderwany od jego twórczości” (T. Bujnicki, „Plemienna siła” Sienkiewicza, w: Tegoż: *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007, s. 25).

debatą (pozytywistyczna), której początki przypadają na czas publikacji *Ogniem i mieczem*, a ton i poziom argumentów wyznaczają głosy: Kaczkowkiego, Świętochowskiego i Prusa; druga („modernistyczna”), szczególnie agresywna, ale też ważka, zwłaszcza dzięki głośnym tekstom Stanisława Brzozowskiego. Trzecia, stosunkowo najmniej znana, została niedawno omówiona i wzbogacona antologią wypowiedzi krytycznych przez Halinę Kosętkę⁴⁰. Punktem zapalnym stały się artykuły Olgierda Górki drukowane w „Pionie”, a następnie zebrane w książce: *„Ogniem i mieczem” a rzeczywistość historyczna* (1934)⁴¹.

Wszystkie trzy wielkie debaty udowadniają, że Sienkiewicz staje się politycznym pisarzem poprzez spory, jakie wywołuje. Co do jego własnych tekstów politycznych, najważniejszym jest odezwa nawołująca do zjednoczenia zwaśnionych partii w imię wspólnych wysiłków zmierzających do uzyskania autonomii Królestwa Polskiego. Tekst ten znany jest pod kilkoma tytułami: *Hej, ramię do ramienia* („Czas” z 10 XI 1906); *Obecna chwila polityczna* („Dziennik Poznański” 10 XI 1906) oraz *Zjednoczenie narodowe* (w zbiorze *Dwie łąki*, Warszawa 1908). Broni w nim szlachetnej – jego zdaniem – odmiany dyskursu nacjonalistycznego, który zostaje niesłusznie lekceważony.

Nacjonalizm polski nie tuczył się nigdy cudzą krwią i łzami, nie smagał dzieci w szkołach, nie stawiał pomników katom. Zrodził się z bólu największej tragedii dziejowej. Przelewał krew na rodzinnych i na wszystkich innych polach bitew, gdzie tylko chodziło o wolność. Wybuchnął i rozgorzał w niewoli, jako poryw ku wolności. Wypisał na swych chorągwiach najszczytniejsze hasła miłości, tolerancji, oswobodzenia ludu, oświaty, postępu – i w imię tych haseł przechodził wraz z całą ojczyzną

⁴⁰ W obronie „*Ogniem i mieczem*”. Polemiki z Olgierdem Górką, wybór tekstów, wstęp i oprac. H. Kosętki, Kraków 2006. Polityczność Sienkiewicza *par ricochet* podkreśla wielokrotnie Andrzej Stawar w książce *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, wskazując obecność lektury politycznej *Trylogii* już w pierwszych ocenach dzieła (np. tamże, s. 81–82). Praca Górki jest ostatnim ważkim głosem rewizjonisty w sporach o historyczność świata *Trylogii*. Słusznie twierdzi Andrzej Mencwel, że z perspektywy dzisiejszej „całe stulecie sporów o tzw. prawdę historyczną u Sienkiewicza jest nieważne” (A. Mencwel, *Antropologia Sienkiewicza*, w: *Po co Sienkiewicz?*, dz. cyt., s. 272).

⁴¹ Wcześniej Stefan M. Kuczyński omówił starannie spór z Górką w artykule: *Sienkiewicz a współczesna historiografia polska*, w: *Henryk Sienkiewicz – twórczość i recepcja światowa*, dz. cyt. Ostatnie kłótnie o Sienkiewicza z roku 2007, które wywiązały się wokół propozycji ówczesnego ministra edukacji Romana Giertycha dotyczących zmian w spisie lektur, nie dorównują trzem wcześniejszym ani rozmiarami, ani poziomem argumentów, dlatego nie uznajemy tej debaty za godną umieszczenia we wspomnianym sąsiedztwie.

w osobach swych bojowników przez takie cierpienia, przez jakie, od czasów chrześcijaństwa, nie przechodzili bojownicy żadnej innej idei.

Kto go inaczej pojmuje – płytko i źle go pojmuje; kto mu inaczej służy – błądzi⁴².

Dwa konteksty są istotne dla zrozumienia negatywnej argumentacji użytej w powyższym fragmencie. Pierwszym jest pruski nacjonalizm i germanizacja w tym zaborze, którą Sienkiewicz uznawał za znacznie groźniejszą niż rusyfikacja, nie mówiąc o lekceważonym wręcz zaborze austriackim. Próba ujęcia nacjonalizmu jako synonimu patriotyzmu nie powiodła się i w odpowiedzi Erazm Piltz w „Słowie” oskarżył go o porzucenie neutralnej dotąd postawy politycznej oraz wyrażne poparcie nacjonalizmu polskiego, który stara się uzasadnić powinnością patriotyczną. Piltz uderzył w czułą strunę, kiedy z dezaprobatą pisał o nim jako o artyście, który „schodzi z wyżyn i miesza się z partyjnym tłumem” [Li III/1, 160]. Dotknięty Sienkiewicz po raz drugi (wcześniej w omawianym liście do Konstantego Górskiego) chciał użyć prasy, aby zaprojektować lekturę odezwy zgodnie z własnymi intencjami. Starał się w związku z tym wpłynąć na Bolesława Koskowskiego – redaktora „Gońca Porannego i Wieczornego”, aby ten opublikował jego anonimową odpowiedź jako stanowisko gazety. W liście z 18 XI 1906 r. podsuwa redaktorowi listę pięciu argumentów polemicznych, którymi ten mógłby się posłużyć, odpowiadając Piltzowi. Tworzy przeto narrację listu w trzeciej osobie:

Sienkiewicz, wzywając do jedności i zgody wszystkie stronnictwa patriotyczne, nie ma na myśli jedynie Narodowej Demokracji – gdyby jednak chodziło tylko o nią, nie wolno poważnemu i uczciwemu dziennikowi i nie godzi się porównywać jej z hakatyzmem lub czarnymi sotniami, bo jeśli nie jest dość głupi, nie może czynić tego z dobrą wiarą, a zatem umyślnie i przez chytróść odzywa się ulicznym głosem ciemnej i obłąkanej przez socjalistów tłuszczy [Li III/1, 162].

Sienkiewicz odgrywający lekturę Sienkiewicza jest namiętny i impulsywny, dzięki czemu ujawnia drugi kontekst ważny dla uchwycenia jego sympatii politycznych. Odezwa i list mają w tle świeże doświadczenia i refleksje nad wydarzeniami rewolucji 1905 r., które uczyniły z niego zdecydowanego antysocjalistę. W korespondencji z tego okresu pisze o polskich socjalistach, używając określeń: „bandyci” oraz „za-

⁴² H. Sienkiewicz, *Zjednoczenie narodowe*, w Tegoż: *Dwie ląki*, Kraków 1908, s. 215–216.

raza” i oskarża ich o doprowadzenie kraju „do biedy i ruiny” [do Teodora Jankowskiego, styczeń 1906, L III/1, 37]. „Nareszcie jego dyskurs jest ostry i jasny!” – ma ochotę wykrzyknąć czytelnik znużony podążaniem tropem niemożliwego światopoglądu pisarza. Bezskutecznie, bo gdy tylko próbujemy pomyśleć o konsekwencjach jego antysocjalizmu, np. dla politycznego ustroju „autonomii”, o której marzy Sienkiewicz, wpadamy ponownie w impas niezdecydowania. Konflikt stronnictw politycznych w Królestwie drażni go, co nie znaczy, że tęskni do jakiegoś partyjnego monolitu, przeciwnie, twierdzi, że byłby to stan „możliwy tylko wobec ogólnej bezmyślności. Nikt też nie będzie się starał o zaprowadzenie jednego pasterza i jednej owczarni”⁴³. Jakie

⁴³ Tamże, s. 205. Trzeba zdać sobie sprawę z nieprawdopodobnie skomplikowanej sytuacji jakiegokolwiek wypowiedzi politycznej Polaka tego czasu. Dlatego meandry politycznego dyskursu Sienkiewicza nie kryją w sobie wyłącznie politycznego oportunizmu, ale wiedzę i doświadczenie życia w społeczeństwie zniewolonym, co owocuje czasem tak błyskotliwymi intuicjami jak zapisana w *Wirach* krytyka projektu państwa socjalistycznego:

„Ja chcę powiedzieć, że wasze państwo socjalistyczne, jeśli je kiedykolwiek założycie, będzie takim poddaniem osobistości ludzkiej urządzeniom społecznym, takim wtłoczeniem człowieka w tryby i koła powszechnego mechanizmu, taką kontrolą i taką niewolą, że nawet dzisiejsze państwo pruskie jest w porównaniu świątynią wolności. I oczywiście, rozpocznie się natychmiast reakcja. Prasa, literatura, poezja, sztuka wydadzą wam w imię indywiduum i jego swobody nieubłaganą wojnę i wiesz pan, kto będzie niósł chorągwie tej opozycji? Młodzież!” [W 91]. W mocniejszych słowach powtórzy to przekonanie w liście do Karola Potkańskiego:

„Przecież ta dzicz, jeszcze tak surowa, upomina się o rzeczy i woła o reformy, których nie ma ani w Szwajcarii, ani w Stanach Zjednoczonych, ani we Francji, ani nigdzie. I ładnie by życie wyglądało, gdyby to wszystko wprowadzono w tę tłuszcę zbrodniczą, hul-tajską i ciemną. A co do nas, my już jesteśmy dla nich zbyt konserwatywni. Już nas chcą uszczęśliwiać upaństwowieniem ziemi. I nie wątpię, że jeśli przyjdą do władzy, to nas będą uszczęśliwiać za pomocą takich samych gwałtów, jak dawny rząd – tylko w imię postępu” [14 VI 1906, Li III/3, 209–210]. Jan Jakóbczyk zwraca uwagę, że obawy przed destrukcyjnym wymiarem rewolucji były powszechne: „Zbiorowy charakter wystąpień robotniczych wywołał entuzjazm, ale również obawę przed nieokreślonymi odruchami tłumu, w końcu strach przed jego tyranią, przepoczwarzeniem się w siłę destrukcyjną, złowrogą. Im dalej od roku 1905, tym więcej obaw” (J. Jakóbczyk, *O tym jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992, s. 94). Zob. też objaśnienie problematyki „socjalizmu” w *Wirach* dokonane przez Tadeusza Bujnickiego („Wiry” Sienkiewicza. *Revolucja w oczach dekadenta i pozytywisty*, w: *Pozytywista Sienkiewicz, dz.cyt.*, s. 136–146).

Żeby rozumieć poglądy Sienkiewicza, trzeba je oderwać wreszcie od karykaturalnej recepcji wyznaczonej przez Brzozowskiego i Nałkowskiego, a wtedy okaże się, że „rodzina” ideowa Sienkiewicza jest obszerna. Oto na przykład fragment listu Flauberta do Turgieniewa z r. 1872, który 30 lat później mógłby napisać nasz autor: „Państwo socjalne mnie przynębia. Otóż to, właśnie tak... Głupota publiczna mnie przynębia... Miesz-

jest zatem miejsce socjalistów w tym pluralizmie stronnictw, w kontekście wcześniejszych obelg? Odpowiedź pada wyraźna, ale potęguje tylko doświadczenie lektury schizofrenicznej:

Muszę się zastrzec, że na socjalizm patrzę jak na poważną ewolucję, z której muszą się narodzić rozmaite równie poważne reformy społeczne, ale rozróżniam socjalizm od socjalistów, zwłaszcza od naszych socjalistów, którzy są politycznie niepo czytalni i stanowią igraszkę w rękę Żydów rosyjskich i zagranicy, działając na szkodę kraju, prowadząc go do zupełnej ruiny i rozprzężenia – i na szkodę interesów narodowych, o które prawdopodobnie wcale nie dbają [do Bronisława Kozakiewicza, 14 VIII 1905, L III/1, 230].

Sprzeczności się potęgują, ale zestawiane zaczynają też ujawniać ukrytą w nich konsekwencję. W rozchwianiu postaw i poglądów pisarza widać wreszcie czynnik, który napędza dyskurs odwrotów i ucieczek. Otóż Sienkiewicz polityczny czuje się pewnie jedynie w świecie czystych pojęć, które wcielone w obserwowaną przez pisarza rzeczywistość społeczną wynaturzają się i tracą swą szlachetność. Rację ma Andrzej Stawar, pisząc, że „optymizm Sienkiewicza zawsze był podszyty nihilizmem politycznym”⁴⁴. Nie potrafi znieść on urzeczywistnienia idei, broni jej krótko, a następnie porzuca lub redukuje jej wartość do „pewnego świata”, którego nie ma na mapie ani w rzeczywistości. Jego, nie zawsze skuteczne, ucieczki od polityki były konsekwencją odejścia od poetyki realizmu współczesnego, który w wariacie tendencyjnym był próbą zbudowania z literatury instrumentu społecznego oddziaływania. Sienkiewicz odrzucił politykę realizmu z podobnych powodów, z jakich umykał przed polityką właściwą, a kierunek ucieczki mógł być tylko jeden, gdyż jedynym dyskursem, który mieści w sobie podmiot rozszczepiony na różne języki, jest literatura wolna od doktrynalnych zobowiązań. Dla rozwarstwionego podmiotu literatura stanowi szansę uniku, ideowej nieodpowiedzialności, mówienia za i przeciw równocześnie⁴⁵.

czeństwo... nie ma nawet instynktu samoobronnego, a to, co po nim nastanie, będzie jeszcze gorsze. Jest we mnie smutek właściwy patrycjuszom rzymskim w IV wieku. Czuję, jak z głębi ziemi wychodzi barbarzyństwo, na które nie ma siły” (cyt. za: J.P. Sartre, *Idiota w rodzinie*, wybrał W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000, s. 27).

⁴⁴ A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, dz.cyt., s. 346.

⁴⁵ Znakomicie obeznani ze sprzecznymi sądami i gestami pisarza Jolanta Sztachelska i Tadeusz Bujnicki łagodzą ostrość sprzeczności tezą o „rozmaitości wcielen” Sienkiewi-

3. Tylko artysta

Wróćmy więc – ze świadomością, jaką daje analiza rozmaitych składników dyskursu pisarza – do tego kluczowego momentu rzekomo radykalnej przemiany Sienkiewicza, czyli odejścia z obozu pozytywistów, przejęcia redakcji „Słowa”, wejścia w kręgi towarzyskie żony Marii z Szetkiewiczów. Wszystko to są m.in. zdarzenia ideologiczne w życiu pisarza i jako takie zostały powszechnie odczytane. Szereg gestów społecznych, jakie wykonał, nie pozostawiał wątpliwości, że nastąpiła zmiana miejsca zajmowanego przezeń dotąd w systemie kultury literackiej lat 70. XIX w. W praktyce zaowocowało to wymianą języka na obu polach: dziennikarstwa i powieściopisarstwa. Ukrytą treścią tej metamorfozy nie jest jednak zmiana poglądów politycznych, a nawet w niewielkim stopniu wymiana poetyki. Jest nią natomiast oddzielenie języków w taki sposób, że publicystyka objawia się jako haracz, który pisarz składa, aby móc pisać literaturę. Jest w tym oddzieleniu coś więcej niż opisywany na początku podział pracy na literacką i dziennikarską, wykonywaną do niedawna w masce pseudonimu. Chodzi o narastającą świadomość, że publicystyka i literatura nie są dopełnieniem, ale rozchodzą się bezpowrotnie. Dopóki więc nie porzuci dziennikarstwa, stara się tłumić konflikt języków, czasowo opanować energię literatury, którą trzeba zablokować, aby nie na-

cza (zob.: J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie*, dz. cyt., s. 8 oraz tekst tejże autorki: *Sienkiewiczowska ars scribendi*, w: *Po co Sienkiewicz?*, dz. cyt., s. 194–215; T. Bujnicki, *Pozytywista – neokonserwatysta*, w: *Pozytywista Sienkiewicz*, s. 43–44). Celem moim jest raczej wyostrzyć konflikty produkowane przez zaprzeczający sobie dyskurs pisarza i nie dążyć do harmonizowania go za wszelką cenę, gdyż zamyka się wówczas semantyczne otwarcie jego wypowiedzi, powstające – jak pisze w innym miejscu Bujnicki – „nie wbrew, ale dzięki umiejętnościom pisarskim Sienkiewicza” (T. Bujnicki, *Dwa końce wieku* w „*Quo vadis*”, w: *Pozytywista Sienkiewicz*, dz. cyt., s. 185). Podobnie jego dyskurs publiczny jest w ciągłym ruchu; felietony, sądy estetyczne, poglądy polityczne to często instynktowne umykanie przed ideologicznym stadem. Lektura uporczywie ideologizująca jego biografię, usilnie tropiąca konsekwencję w tych woltach przypomina psa-tropiciela, o którym Zagłoba powiada: „Głupi ogar, co za ogonem bieży, bo i nie dogoni, i niczego pocziwego się nie dowącha, a w ostatku i wiatr straci” [OM II 92]. Inna rzecz, że świetne często konstatacje pozostają problemami odstąpionymi, jak np. fragment analizy *Jamiola* w książce Anety Mazur: „Kwestią do rozstrzygnięcia pozostaje horyzont wiedzy narratora w noweli Sienkiewicza. Na ile kształtuje ją narrator personalny, pełen dziecięcej ufnej wiary w kosmologiczną harmonię świata – a na ile scjencycznie zorientowany narrator auktorialny? (A. Mazur, *Transcendencja realistów*, dz. cyt., s. 259).

ruszyła homogeniczności języka idei. W biografii pisarskiej Sienkiewicza ten stan trwa krótko, zaledwie kilka pierwszych lat 80., dlatego jest tak ważny, gdyż wówczas następuje przesilenie konfliktu języków na rzecz pisania literatury, jedynej idei i powinności, jakiej pozostać nie wierny. Cała reszta to fasada lub wypowiedzi powierzchowne, bez większego znaczenia dla uchwycenia tożsamości pisarza.

Próby uzgodnienia rozwichrzonego dyskursu epistolografii i felietonistyki z rzeczywistymi poglądami autora są karkołomne z dwóch powodów: po pierwsze, ze względu na niejasny status odniesienia (nie-wyrażone refleksje i emocje dostępne tylko jako oznaki), po drugie, gdyż dociekania takie zakładają, że autor posiada jakiś w miarę spójny system pojęć dla rozumienia i oceny rozmaitych zjawisk, o których pisał – a takiego raczej nie było. Złośliwy Świętochowski przytacza swoją rozmowę z Sienkiewiczem, który zalegał mu z jakimś zamówionym tekstem. Na pytanie Świętochowskiego, czy przypadkiem opcja ideowa „Nowin” mu nie odpowiada, autor *Trylogii* miał odpowiedzieć z ulgą:

Dziękuję ci – odrzekł – że mi ułatwiasz wyjście z kłopotliwego położenia. Tak jest. Ja chcę i potrzebuję płynąć na wielkiej fali, którą jest konserwatyzm, a wy jesteście drobną falą, która mnie nie uniesie⁴⁶.

Czyżby więc jego akces do środowiska konserwatywnego był równie powierzchowny, a nawet koniunkturalny, co przynależność do obozu pozytywistów? Nie tylko nie był powierzchowny, ale najbardziej głęboki i autentyczny, tyle że nie głębia przekonań ideowych za tym stała, ale namiętność do kobiety i pragnienie pisania tego, co się chce. Aby móc spełnić te pragnienia, musiał znaleźć stałe źródło dochodów oraz przekonać rodziców Marii Szetkiewiczówny, że jest poważnym kandydatem na męża dla ich córki, który dzieli poglądy teścia i jego sfery.

Potwierdzają to przekonanie, bezcenne dla badaczy, listy kierowane na początku lat 80. do Stanisława Witkiewicza; bezcenne, gdyż pisane z rzadką dla pisarza bezpośredniością, a także olśniewającym stylem, pełnym groteskowego komizmu. Znajdujemy tam przede wszystkim fundamentalną wypowiedź Sienkiewicza, która demistyfikuje pozorną radykalność jego zwrotu ideowego ku konserwacyzmowi. Już jako

⁴⁶ M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski*, Warszawa 1987, t. 1, s. 246.

naczelnym „Słowa”, z dosadnym cynizmem, określi swój stosunek do pisma i jego profilu ideowego:

Żeby oni wiedzieli, z którymi klóczę się o „Słowo”, jak ja głęboko mam w dupie te wszystkie rzeczy, które oni za wielkie uważają, którymi się zajmują, którymi zapełniają życie, a z nimi jak głęboko mam w dupie i „Słowo”, i „Wiek”, i całą tę praskę, która się kręci koło jednego nic. – A choćby miała znaczenie, choćby była ważna, choćby miała dotyczyć kwestii życiowych, to Bóg widzi, że ja nie jestem od prasy. Mnie coś innego zajmuje. Kręcę się, bo muszę, bo teraz coś robić trzeba i zapewnić sobie życie. Robię, jak umiem i mogę najlepiej, ale ze śmiertelną niechęcią duży do roboty⁴⁷.

Szokująca na tle powściągliwej zwykle epistolografii Sienkiewicza wypowiedź dezorientuje, zwłaszcza gdy zestawiamy cytowane słowa z tymi, z listu do Górskiego, napisanymi dziesięć lat później. Niezwykle istotny jest adresat kontrowersyjnego listu, któremu poświęcić trzeba dygresję, aby łatwiej zrozumieć, dlaczego to właśnie jemu Sienkiewicz odsłonił swój polityczny indyferentyzm.

Bliski bardzo Marii Szetkiewiczównie Witkiewicz stał się powiernikiem uczuć Henryka. Wcześniej połączyły ich trudne początki kariery, fascynacja Modrzejewską, rozczarowanie pozytywizmem, rosnąca niechęć do stosunków warszawskich; wszystko to doprowadziło jednak do zdecydowanie odmiennych wyborów życiowych i artystycznych. Sienkiewicz wyjechał do Ameryki, a następnie po małżeństwie i potem po śmierci żony w 1885 r. włączył się po hotelach i kurortach Europy. Podupadający na zdrowiu Witkiewicz osiadł w 1890 r. w Zakopanem. Przesilenie przyjaźni następuje jednak właśnie w okolicach 1882 r., kiedy Witkiewicz odmawia Sienkiewiczowi współpracy w redagowaniu „Słowa”. Szukając przyczyn zerwania, nie sposób oddzielić motywacji prywatnych od artystycznych, choć te drugie

⁴⁷ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 119 (list z 12 marca 1882). Tadeusz Bujnicki nie uznaje tej wypowiedzi za wiarygodną. „Bądź co bądź Sienkiewicz współtworzył program pisma i nic nie wskazuje na to, że reprezentował poglądy całkowicie różne od innych” (T. Bujnicki, *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Kraków 1973, s. 33). Jak niewiele znaczy sama przynależność, nawet aktywna, do określonego ideowo pisma, pokazuje przykład Teodora Jeske-Choińskiego, początkowo współpracownika „Nowin”, „Przeglądu Tygodniowego” i „Ateneum”, który stał się następnie (publikując na łamach „Niwy”) jednym z najbardziej radykalnych młodych konserwatystów. A mimo to – zdaniem Piotra Chmielewskiego – „był tylko krytykiem-pesymistą” (P. Chmielewski, *Zarys najnowszej literatury polskiej*, dz. cyt., s. 166).

od początku były zasadniczo różne. Z pewnością nie mogli porozumieć się na płaszczyźnie krytyki artystycznej. Sienkiewiczowskie sądy o malarstwie, jakie znamy z recenzji i felietonów, rozczarowują. Także większość jego szkiców krytycznoliterackich (z wyjątkiem starannie przygotowanych odczytów: o naturalizmie i o powieści historycznej) wydaje się powierzchowna i konwencjonalna. Widać, że to teksty użytkowe, pisane najczęściej z dziennikarskiego obowiązku. W porównaniu z Witkiewiczem, jako jednym z autorów koncepcji „Wędrowca”, Sienkiewicz jest dyletantem. Kiedy czytamy najważniejsze szkice krytyczne Witkiewicza, pamiętając, że ukazywały się w latach 1884–1887, a więc równoległe z powstawaniem kolejnych tomów *Trylogii*, nie mamy wątpliwości, że różnice poglądów na sztukę są między nimi zasadnicze. Wydane w 1891 roku w tomie *Sztuka i krytyka u nas* mogłyby stanowić – w części zawierającej krytykę malarstwa historycznego – zapowiedź ataków Stanisława Brzozowskiego, gdyż wiele zarzutów kierowanych tam pod adresem Matejki zostanie dwanaście lat później wymierzone w Sienkiewicza⁴⁸.

A jednak mimo tych różnic więź przetrwała, choć nigdy nie odzyskała stopnia bliskości z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Trwałości relacji sprzyjały na pewno poglądy autora *Na przełęczy* na pisarstwo Sienkiewicza. Witkiewicz dostrzegł w nim – przeciwnie niż później Brzozowski – zdolność budzenia, a nie usypiania czytelnika, impuls pozwalający naruszyć „mechanizm upodlenia funkcjonujący w niewoli, zatruwający duszę i naruszający jej wewnętrzną spójność”⁴⁹. Nie zmienia to faktu, że całkowicie inaczej pojmowali oni model rzeczywistości, którego reprezentację miała stanowić sztuka.

Sienkiewicz znudzony nadmiarem przedstawiania rzeczywistości w powieści odkrywa, że ciąży mu coraz bardziej zobowiązania pozytywistycznego realizmu do podporządkowania narracji literackiej dyskursowi naukowemu oraz zdroworozsądkowemu oglądowi codzienności współczesnej, której rozumienie nie wykraczało poza mieszczańsko-inteligencką *doxa*. Widział w tym przejaw marginalizacji dyskursu literackiego, niepotrzebne jego samoograniczenie.

⁴⁸ Choćby teza o serwilizmie pisarza wobec sfer konserwatywnych. Zob. S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma wybrane*, red. J.Z. Jakubowski, t. 1, Warszawa 1949, s. 50–51.

⁴⁹ J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie*, dz. cyt., s. 197.

Powieść realistyczna, która ma ambicje sprostania, jeśli idzie o wiarygodność przedstawienia, dyskursowi naukowemu, jawiła mu się jako redukcjonistyczna. Cytowane fragmenty listów do Stanisława Witkiewicza pokazują wyraźnie, że autor *Krzyżaków* własną literaturę postrzegał jako wolną od służby dla jakiegokolwiek społecznej czy politycznej doktryny, ale także wolną od konieczności weryfikacji przedstawienia literackiego według kryterium zgodności z założonym modelem świata rzeczywistego. Umykał tym sposobem zobowiązaniom wobec pozytywistycznego scjentyzmu i przymusowi tematyki współczesnej w powieści.

Czynił to, łącząc pozytywistyczny realizm z najdawniejszą własnością fikcji, która, nazywając siebie „literaturą”, korzysta z prawa do poznawczej nieodpowiedzialności. Po drugiej stronie, powiadomiony o tym, odbiorca nie próbuje falsyfikować poznawczych sądów literatury w celu ustalenia artystycznej wartości tekstu. Od początków refleksji metaliterackiej przyznawano literaturze prawo do tej nieodpowiedzialności za status własnych wypowiedzi. Towarzyszył temu jednak niepokój, co do zgubnego wpływu słowa, którego wieloraka uwodzicielska atrakcyjność nie jest miarkowana samokontrolą autora lub krytyczną refleksją czytelnika. W filozofii sztuki problem ów przybrał postać klasyczną za sprawą Platona i Arystotelesa. Platon nie widział tu pola do kompromisu. Poznawcza, a co za tym idzie, społeczna, szkodliwość literatury nie ulegała dla niego wątpliwości, stąd poeci mieli zostać wykluczeni z idealnego państwa filozofów. Powód? Poeta, podobnie jak malarz, „lichotę tworzy w porównaniu do prawdy, i tym, że z takim samym pierwiastkiem w duszy ludzkiej obcuje, a nie z tym, który jest najlepszy, to też podobieństwo. Wobec tego słusznie byśmy go nie mogli przyjąć do państwa, w którym by dobre prawa miały rządzić, bo on rozbudza i karmi ten pierwiastek duszy, i potęguje go, a gubi pierwiastek myślący”⁵⁰.

Mniej restrykcyjne rozwiązanie, nie na wykluczeniu społecznym oparte, zaproponował Arystoteles. Przyznał mianowicie literaturze prawo do nieprawdopodobieństwa, zmyślenia, kłamstwa, obrazy zdrowego rozsądku. Może więc pisarz, jeśli chce, przedstawiać konia podnoszącego równocześnie dwie prawe nogi lub twierdzić, że istnieje

⁵⁰ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990, s. 524.

je sarna z rogami⁵¹, pod warunkiem jednak, że uczyni to „w sposób naśladowczy”, tj. zgodnie z zasadami sztuki. Dopuszcza zatem, że literackie przedstawienie może mieć w pewnych przypadkach pierwszeństwo przed rzeczywistością. Odkupieniem sofizmów miało być ich formalne „piękno”, ujmowane przez kontynuatorów tego nurtu myślenia o literaturze w klasyczną lub awangardową postać: najdoskonalszą realizację norm tworzenia lub tychże norm twórcze, oryginalne przekraczanie. A jednak i Arystoteles poddał sztukę społecznej ekskluzji – zakwestionował jej pretensje do prawdy. Mógł więc zlekceważyć dylematy Platona, ponieważ nie oczekiwał, że sztuka ma dostarczyć człowiekowi wiedzy prawdziwej. Od tego miała być filozofia i nauka.

Odtąd wyznacznikiem literatury stało się prawo do nieodpowiedzialności; powszechna zgoda, że słowom wypowiedzi literackiej nie odpowiada realny czy poznawczo wiarygodny desygnat; może, ale się tego nie oczekuje, a nawet więcej – czytelnik, który traktuje w ten sposób wypowiedź literacką, określony jest jako naiwny, dziecięcy, niekompetentny. Jest „człowiekiem ze wsi” – jak nazywa go za Kafką Derrida – wykipiwający nawet naiwne oczekiwanie, że gdzieś czeka na nas strzeżona starannie odpowiedź na pytanie: „co to jest literatura”?⁵²

Przekonanie, że niepodległość literatury ograniczać mogą jedynie parametry estetyczne bądź idee moralne, jest trwałe w wypowiedziach autora w przeciągu całej jego biografii pisarskiej. Nie jest to projekt pozytywny, ale rozpychanie się w zacieśnionym polu dyskursów, które zostało zdominowane przez publicystykę, powieściowy realizm różnych odmian oraz literaturę popularną. W trójkącie języków symbolicznych, którym bez wątpienia ulegał: (bezkonkurencyjny) romantyczny idiom poetyckości – nowoczesny realizm – francuski modernizm (i jego rosnące wpływy w Polsce), szukał i znalazł własną pozycję⁵³. Mimo wyraźnej odmienności pisarstwa Sienkie-

⁵¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 81–82.

⁵² J. Derrida, *Przed prawem*, przeł. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 437.

⁵³ Symbioza romantyzmu z realizmem nie była także w Polsce niczym nowym. Jak uodowodnił Józef Bachórz – „mimo odmienności założeń estetycznych – powieść i romantyzm w okresie przedlistopadowym współistniały bezkonfliktowo” (J. Bachórz, *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*, w: Tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 31).

wicza wobec prozy pozytywizmu jego poetyka jest raczej negatywna, tzn. powstaje w efekcie odbicia od jednej z sił dominujących w polu literackim jego współczesności. Defensywność tej strategii tworzenia można nazwać reaktywną, nie przestając jednak podziwiać sztuki uniku, jaką pisarz uprawiał.

Zstąpmy jednak na ziemię, jako że Sienkiewicz nie jest pisarzem idei, ale zmysłowego konkretności narracji. Idea – społeczna czy estetyczna – nie była dla niego wystarczającym impulsem dla ekspansji języka literackiego. To nie różne poglądy ideowe czy odmienne koncepcje patriotyzmu odpowiadają za stylistyczne fajerwerki w listach do Witkiewicza. Język Sienkiewicza ujawnia tam swoją stałą cechę, tj. autoteliczność, narcyzm znaku, który pączkuje, proliferuje, napędzany nie tylko pragnieniem adekwatności, ale często przeciwnie – wolnością, jaką zdobywa znak niepodległy rzeczy⁵⁴.

Interesujący nas wątek listów stanowią niefortunne próby Sienkiewiczów podejmowane w celu wsparcia finansowego Witkiewicza, którego niechęć do przyjmowania takich gestów była historyczna i powszechnie znana⁵⁵. Znając drażliwość Witkiewicza na jakąkolwiek filantropię względem siebie, Sienkiewicz ucieka się do podstępów. Po-

⁵⁴ Korzysta więc na wspak ze słów Szekspirowskiego Jakuba, który powiada:

„Nie, nazwa rzeczy nie ma znaczenia; to nie podpis na wekslu; rzeczy nie są mi nic dłużne” (W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, akt II, sc. 5, s. 52).

⁵⁵ Drażliwość Witkiewicza jako powód zerwania podaje Krzyżanowski (*Sienkiewicz i Witkiewicz (karta z dziejów niezwykłej przyjaźni)*), w: Tegoż, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, s. 452). Zdziśław Piasecki, analizując listy Sienkiewicza do Witkiewicza, nie podziela w pełni tego przekonania, ale nie omawia też przyczyn odmiennych (Z. Piasecki, *Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza – ich walory dokumentacyjne i literackie*, w: *Studia Sienkiewiczowskie* [T. 1]. *Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998). Bardziej złożone powody odnajduje Jolanta Sztachelska, w rozdziale: „Dandys i oberwanie”, omawiając wnikliwie etapy i paradoksy tej przyjaźni. Autorka wskazuje na dwa, jej zdaniem, najważniejsze powody ochłodzenia relacji: znaną drażliwość Witkiewicza w sprawach finansowych i odmienne poglądy na sztukę, przede wszystkim na naturalizm. Zwłaszcza brak zdolności Sienkiewicza do oceny malarstwa przyjaciela: „Sienkiewicz faworyzuje malarstwo akademickie rzetelne warsztatowo i ideowo spełnione, najwyżej ceni Matejkę, Siemiradzkiego i Brandta, wysoko w jego felietonach stoi także Krudowski i Czachórski, autorzy zdecydowanie drugorzędni” (J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie*, dz. cyt., s. 178). Trzeba zgodzić się z autorką, bo choć Sienkiewicz wypowiedział o twórczości Witkiewicza wiele ciepłych słów oficjalnie, to w prywatnym liście do Janczewskiej z 11 I 1895 r. pisze o nim, że „ostatecznie pod względem twórczo-artystycznym jest to miernota – z wielkimi pretensjami. Inni umieją malować lepiej, a on się kwasi. – Objaw u nas zwykły” [L II/3, 132].

stanawia sprzedać zamożnym znajomym obrazy i szkice, które niegdyś Witkiewicz podarował jemu i jego żonie. Przyjacielowi zaś usiłuje wmówić, że przypadkowi goście tak zachwycili się obrazami, że wymusili na Sienkiewiczzu ich sprzedaż. Oto początek intrygi:

Obraz twój jest świetny. Za grosz konwenansu. Prawda, szczerłość, mordy znakomite, dziewczyna, która poprawia płaszcz, przypomina mi kare-skiniankę. Pokazywałem go u Bennich dziś. Ona zarzucała, że rannemu twarzy nie widać, ale ponieważ odwróciła się właśnie dla lepszego przypatrzenia się, kopnąłem ją w antytezę tak silnie, że tezę uderzyła w sufit. Mąż na to wpadł i dowiedziawszy się, o co idzie, dał jej w pysk, poczym zgodziła się, że tak jak jest, dobrze jest, bo inaczej rzecz by była konwencjonalna i wyglądała na prezentację (Warszawa, 20 września 1881)⁵⁶.

Może zdarzyć się, że przy pierwszej lekturze, czytelnik przeciera oczy, zastanawiając się, czy nie czyta przypadkiem wprawek do *Ferdydurke*. Komiczna mistyfikacja słabo maskuje natrętne próby wepchnięcia obrazów Bennim. Narracja listu zdaje się czcić własną pomysłowość w zakresie pure nonsensu. Potwierdza to list napisany dwa tygodnie później, w którym zmienia się bohater, natomiast styl pozostaje ten sam:

Ludwik Górski, poganin moźny, widział fotografię twojego obrazu u Wrotnowskiej, której tak się podobała, że pożyczyła ją u mnie, by ją prze-fotografować. Zobaczywszy tedy obraz twój, przede wszystkim padł na ziemię i dostał tak silnych drgań w kończynach, iż przeraził wszystkich, potem ochłonął – i rzekł spokojnym już głosem, że mebluje dom – że zatem kupuje *les objets d'art*, gdzie takowe za pocziwą cenę może nabyć (Warszawa, ok. 5 października 1881)⁵⁷.

Kulminacja filantropijnej intrygi następuje kilka dni później. Opisu-jący ją list tworzy trzecią część opowieści o „drgawkach estetycznych” i innych wstrząsach, jakie wywołują obrazy Witkiewicza.

Oto Wrotnowska tyle nagała o twoich szkicach amerykańskich, że dziś około czwartej wpadają do mnie najniespodziewaniej ona i Górski, który poczyną przeproszać, że taki obcesowy, ale że tyle o obrazach i o mnie – tyle mi „chwil przyjemnych zawdzięcza”, etc. Daję mu oczywiście w miesiąc zwany trębacz (*buciuator*). On przewraca się, potem staje, potem nakłada binokle na okulary, przygląda się szkicom, znowu pada, dosta-

⁵⁶ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 88.

⁵⁷ Tamże, s. 94.

je rozwolnienia i wymiotów z radości – następnie oświadcza, że obrazu boi się kupić, bo bywają u niego z urzędu różne figury, ale kupiłby szkice, bo miałby kolekcję, co w umeblowaniu domu więcej znaczy. Tu przypada Marynia, daje mi w pysk i oświadcza, żebym zaraz sprzedawał, bo ty zrobisz drugie. Ja opieram się, ona daje mi w pysk z drugiej strony – więc zgadzam się i cenię po 100 rs sztukę. Wówczas „Kaufmann für dein Bild” dostaje drugiego ataku rozwolnienia i oświadcza, że to jest za drogo, ale że nie chce ubliżać szkicom, że może więcej warte – tylko że byłoby mu za ciężko kupić. Więc kupuje dla siebie trzy, a dla brata Konstantego zamawia dwa. Przysłałem (Warszawa, 10 października 1881)⁵⁸.

Nietrudno się domyślić, że intryga się nie udaje i ostatecznie będzie jednym z epizodów, które na wiele lat osłabiały przyjaźń obu panów. Pożegnanie, konsekwentnie utrzymane w tonacji nonsensu, zawiera też cień melancholii:

Bywaj zdrow, mój drogi, przyciskam cię do lewej brodawki piersi mojej z siłą dzikiego zwierzęcia, całuję twoją paszczę pokrytą bujnym i twardym włosiem. Owidzkiego całuję w kanał odchodowy za pośrednictwem Kazimierza Zalewskiego (Warszawa, ok. 15 października 1881)⁵⁹.

Dla nas, którzy szukamy miejsca wspólnego dla rozproszonych, bałaganiarskich, wewnętrznie sprzecznych wypowiedzi pisarza, fragmenty te dają nadzieję na rozumienie mechanizmu, który rządzi kształtem jego języka literackiego. Przypisuję im bowiem znaczenie szczególnie, wręcz emblematyczne dla jego „filozofii literatury”, co więcej, ośmielają one badacza do zwątpienia w jednoznaczne ujęcie tej twórczości. Nieludzkiej sprawności narracyjnej towarzyszy niezdecydowanie, czym chce ona być. Jego proza, publicystyka i korespondencja pokazują, że posługiwał się różnymi stylami, zarówno w pisaniu, dyskursie publicznym, jak i prywatnym. Wydaje się, że wymieniał języki w miarę dojrzewania – przy okazji kolejnych książek, nagród, ideowych zwrotów, a jednak następstwo języków jest pozorne, raczej współistnieją one wszystkie w jego tekstach, w całym dorobku piśmienniczym. Niektóre są niewidoczne, wycofane, zapomniane, najczęściej zaś tłumione. Emancypowane przez badacza odkrywają – przez swą heterogeniczną współobecność – frapujące konflikty ukryte w piśmiństwie autora *Krzyżaków*.

⁵⁸ Tamże, s. 96.

⁵⁹ Tamże, s. 101.

Opisywane dalej starcia języków układają się w szeregi przeniknięć, intarsji, ideowych i semantycznych konfliktów, o które nie podejrzewamy zazwyczaj tej twórczości. Z trudem kontrolowane przez autora odpowiadają za poetykę niezdecydowania, która kryje się za pozorną monolitycznością jego utworów. Zaś uwolnione w lekturze dają ujście ukrytej w nich dynamice semantycznej lub, inaczej mówiąc, doprowadzają tekst wielokrotnie do kontrowersji semantycznej, kiedy przecięcia języków dokonują się w obrębie tego samego utworu.

Sprzeczności fabuły, przekształcenia narracji źródeł historycznych, tłumiony dyskurs erotyczny, wywrotowa siła komizmu, niejasna funkcja ironii, atrakcyjność przedstawienia przemocy sprawiają, że nie sposób snuć o tej twórczości narracji głównej opartej na wyjaśnianiu, jakie to czynniki zewnętrzne uczyniły z pisarza-demokraty konserwatystę, a z dekadenta-estety chwałę mieszczańskiej przyziemności. Mimo to, każde kolejne pokolenie komentatorów doświadcza efektu krzepnięcia twórczości i obrazu autora. W zmiennym rytmie rocznic, koniunktur, ekranizacji osuwa się na dzieło lawa komentarzy, które zastygają szybko, czyniąc rozmiar dzieła i osoby jeszcze bardziej monumentalnym, ale coraz bardziej ukrywając jego dynamiczny i nieoczywisty kształt.

Sukcesem i przekleństwem Sienkiewicza był cud narracji, która prowadzi do natychmiastowego rozpoznania języka pisarza jako własnego – jakby każdy, czytając, od razu miał poczucie, że to zna, wie, rozumie. W efekcie wszyscy w Polsce znają się na Sienkiewiczu.

Osobne winy ciążyą na sienkiewiczologii, w której, od czasów pionierskich po dzisiejsze, powtarzają się dwa grzechy główne⁶⁰. Pierwszy to intelektualna protekcyjność, z jaką komentatorzy traktują zarówno jego samego: człowieka, artystę, pisarza-instytucję, jak i jego dzieło, drażniące swą łatwą urodą, która zniewalała kolejne pokolenia czytelników. Narodziny czy raczej legalizacja tej postawy dokonu-

⁶⁰ Zbliżone odmiany recepcji krytyczno-apologetycznej wylicza Kazimierz Wyka w rozprawie *Sprawa Sienkiewicza*, dodając jeszcze publiczność czy raczej świadomość zbiorową, którą Sienkiewicz opanował w stopniu nieporównywalnym z żadnym innym pisarzem polskim (*Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 437–438). Odmienne i ciekawie ustawiła ten schemat recepcji Jolanta Sztachelska, sprowadzając ją do dwóch odmian emocjonalnej głównie lektury: historycznej negacji bądź takiegoż uwielbienia (*Dwie legendy Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Lublin 2007).

je się w okolicach roku 1903, kiedy Brzozowski publikuje swe słynne szkice o autorze *Trylogii*, ale jej źródła tkwią głębiej, w sercu pozytywizmu, którego wewnętrzne pęknięcie potwierdził m.in. cykl historyczny Sienkiewicza.

Grzech drugi wyraża się w szczerzej lub pozornej postawie apologetycznej i jej rozlicznych konsekwencjach. Od bezkrytycznej admiracji dzieła do ujęć powierzchownych, które koncentrują się na ideologii lub, przeciwnie, wyłącznie na warstwie stylistycznej pisarstwa Sienkiewicza. Mutację badawczą tej postawy stanowi redukcja problematyki egzystencjalnej w jego twórczości i koncentrowanie się przede wszystkim na zagadnieniach konwencji, stylu czy funkcji źródeł historycznych. Podkreślane w tym zakresie mistrzostwo autora *Krzyżaków* często maskuje skryte przekonanie badaczy o miałości myślowej jego dzieła⁶¹. Jolanta Sztachelska zwraca uwagę, że recepcja rozwoju jego prozy rządzi zadziwiający paradoks, mianowicie, każda powieść jest w jakimś stopniu regresem w stosunku do poprzedniej. *Trylogia* to krok w tył, w odniesieniu do *Humoresek* i *Szkieł*; *Bez dogmatu* rozczarowuje tych (jak Tarnowski), którzy oczekiwali panoramy współczesności; *Rodzina Połanieckich* szokuje miałością bohaterów po wyrafinowanym studium postaci Płoszowskiego; *Quo vadis* sięga po chwyt wypróbowane w *Trylogii*, a w *Krzyżakach* epicki rozmach kłóci się z antypruską tendencją powieści⁶².

Zgoda, to pisarz proteuszowy, nieustannie zaskakujący krytykę i czytelników, ale podobnie jak zwroty ideowe Sienkiewicza są pozorne, tak i generalna koncepcja jego literatury powieściowej nie ulega zmianie. Jest pisarzem spójnym i konsekwentnym w przekonaniu o społecznej funkcji literatury; pisarzem, który próbuje rozmaitych odmian gatunkowych powieści, jakie pozostają w jego historycznej dyspozycji, w efekcie czego mamy niezwykle, może jednorazowe w literaturze polskiej, połączenie realizmu z romantyzmem, parna-

⁶¹ Zapowiedzią tego podejścia jest diagnoza Świętochowskiego: „Jako myśliciel Sienkiewicz dotąd nie wniósł nic nowego; jako artysta nie wprowadził nowych zasad twórczości artystycznej, lecz rozwinął i udoskonalił technikę poprzedników: Kaczkowskiego, Rzewuskiego, Kraszewskiego [...]. Jest to dziś w młodym pokoleniu powieściopisarzy talent najwybitniejszy, ale, jak wszystkie talenty pochodne, wzbogaca literaturę bardziej ilościowo niż jakościowo” (A. Świętochowski, *Fałszywe arcydzieło*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 133).

⁶² J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie*, dz. cyt., s. 130.

sizmem i klasycyzmem. Każda powieść reprezentuje inny układ tych elementów, zaś dominacja jednego z nich określa specyfikę danego dzieła: na przykład odróżnia *Bez dogmatu* od *Rodziny Połanieckich*. Ponadto, większość pomysłów pisarskich jest już gotowa na wiele lat wcześniej, zanim zostały one zapisane. Dosadny przykład stanowi wzmianka z listu do Witkiewicza z 31 grudnia 1880 r., Sienkiewicz informuje go o planach napisania „ogromnej powieści, z typem człowieka nowożytnego, z nowym Hamletem”⁶³. Nie ma wątpliwości, że chodzi o *Bez dogmatu*, powieść o dekadencie Płoszowskim, którą pisarz planuje jeszcze przed *Trylogią* (!).

Nie ma więc wielkich przełomów, jest jeden Sienkiewicz, stąd pewnie częściej na tę spójność zwracali uwagę antagoniści niż zwolennicy pisarza. W znakomitej, trafnej hipotezie ujął to Kazimierz Wyka, pisząc, że chcąc zrozumieć Sienkiewicza, trzeba traktować jako całość wszystkie jego teksty, łącznie z życiem pisarza dostępnym nam jako tekst, na przykład „uderzającą podróżomanię Sienkiewicza”⁶⁴. W tym nurcie mieści się także słynny esej Gombrowicza, który warto czytać w całości, nie poprzestając jedynie na pierwszych zdaniach i chwytliwych formułach o genialnym pisarzu drugiej kategorii czy „łatwej urodzie”⁶⁵. Przestroga, aby nie lekceważyć Sienkiewicza wyraża – skryte pod retoryką pamfletu – uznanie dla demaskatorskiej siły *Trylogii*, która odsłania lub portretuje eskapistyczne tęsknoty kultury polskiej⁶⁶. Ale to nie tylko demaskacja. Mądrość autora *Quo vadis* i jego dzieła polega na rozpoznaniu, że wzmocnienie polskiej „duszy narodowej”, które po powstaniach usiłowali realizować pozytywiści, było w dużym stopniu nierealne wobec braku własnego państwa i lęku przed marginalizacją jednostki, jaki mógł budzić programowy scjentyzm. Użył więc Sienkiewicz literatury, kierując oczy czytelników na

⁶³ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza*, dz. cyt., s. 58.

⁶⁴ K. Wyka, *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz – twórczość i recepcja światowa*, dz. cyt., s. 15.

⁶⁵ Zwłaszcza, że nie w tych określeniach tkwi jego oryginalność, bo dokładnie to samo mówił stary Jeż, podkreślając geniusz narracyjny Sienkiewicza, ale odmawiając mu wielkości Homera, Szekspira, Waltera Scotta, „ani Mickiewicza nawet” (T. T. Jeż, „Ogniem i mieczem” – powieść z lat dawnych, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 93).

⁶⁶ Przekonująco wykazał to K. Dybciak, *Współcześni pisarze o Sienkiewiczu*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, red. K. Dybciak, Siedlce, t. I, 1999.

obraz tego, co ich własne, na przeszłość ujętą w kompensacyjny mit, aby mieli siłę pomyśleć, że dobrze jest być, kim się jest.

4. Dopowiedzenie jako interpretacja

Sienkiewicz to pisarz o przedziwnie splątanej osobowości i światopoglądzie, którego racjonalność jest nieustannie wywodzona w pole przez talent. Silne deklaracje autora, w postaci pisarskich idei i tendencji, są co chwila naruszane przez pełną sprzeczności fakturę jego narracji powieściowych, publicystycznych i epistolograficznych. Jest to dyskurs o skomplikowanej powierzchni, pisarstwo oznak i symptomów, które na próżno starał się podporządkować wyraźnej idei lub tylko konwencji gatunkowej poszczególnych dzieł. Co więcej, jego proza niezwykle chętnie poddaje się lekturze stereotypizującej, która pochłania różnice i subtelności cechujące jego wypowiedzi.

Proponowana tu praktyka lektury Sienkiewicza wywodzi się z rozpoznania stałej cechy jego dyskursu, w którym stabilność i spójność stylu maskują rozchwianie znaczeń. Właśnie ta zdolność pochłaniania problematyczności historii i życia wydaje się idiomem literackości Sienkiewicza, czemu odpowiada silny nurt krytyki, która akcentowała powierzchowność tej twórczości, zdolność rozpraszania istotnych problemów na powierzchni banalnej opowieści miłosnej czy przygodowej. Nie głębia refleksji czy wzniosłość idei, ale złożona powierzchowność tekstu stanowi wyzwanie dla badacza. Natrafia on bowiem nieustannie na miejsca semantycznych przesileni tekstu, w których ograniczenia gatunkowe lub arbitralne gesty autora blokują energię znaczenia. Jednym z powodów podobnych „zacięć semantycznych” jest specyfika literackiego przedstawienia u Sienkiewicza. Mianowicie, jego fundamentem jest cały czas koncepcja rzeczywistości zbudowana w obrębie pozytywistycznej wiedzy i zasada ta pozostaje aktualna nawet przy zmianie gatunku (tendencyjny realizm, powieść historyczno-przygodowa, powieść-dziennik itd.), przynajmniej jako presupozycja – nieprzedstawione zaplecze powieściowej wypowiedzi.

Pamięć tekstu Sienkiewicza o drodze własnej ewolucji psuje ład przedstawienia. Synkretyzm jego dyskursu powieściowego nie poddaje się harmonijnej orkiestracji, a jego różnoimienne składniki dążą do emancypacji: romans, naturalizm, przygoda, psychologia, histo-

riografia, fabuła, mesjanizm, „jakoś to będzie”... – zagrażają nieustannie ładowi narracji, a w konsekwencji podmiotowi autora, który rozpada się na szereg obcych sobie reprezentacji. W tej sytuacji podmiot Jasienkiewicz wyraża się w geście powstrzymania biegu języków składowych własnej narracji; konstytuuje się w geście przeczenia, który mówi któremuś z języków „– nie!”, tamując nadmierną ekspansję jednego z nich.

W takich miejscach lokuje się komentator tekstu, który wydobywa i podsyca konflikt ład i nadmiar. Dopowiedziany, semantyczny bądź fabularny impas narracji, dialogu lub pojedynczego znaczenia, zamienia ład implikacji lub kumulacji w aporię, która blokuje iluzję konieczności zdarzeń i znaczeń, za to otwiera przestrzeń dopowiedzeń, które mogłyby dokonać przesilenia odkrytego w tekście napięcia⁶⁷.

Oto przykład, porównany (dla uwyrażnienia omawianej kwestii) z podobną sceną z *Popiołów* Żeromskiego. W *Ogniem i mieczem* bohaterowie napotykają zawieszonoego na dębie trupa pana Strzyżowskiego, który

wisiał nagi zupełnie, a na piersiach miał okropny naszyjnik złożony z głów ponawłóczonych na powróż. Były to głowy jego sześciorga dzieci i żony [OM I 366].

Lakoniczna narracja przesuwaa się niczym reflektor po przerażającym obiekcie, omiata go językiem, ale nie nazbyt długo, tylko przez chwilę, po czym opuszcza nieme ciało, które pograża się już na zawsze w nieopisanym. Odpowiednio, w *Popiołach* Krzysztof Cedro

⁶⁷ Dopowiedzenie jest jak kropka – umownym znakiem końca wypowiedzi, która zawsze kiedyś musi zamilknąć, nawet jeśli nie byłaby jeszcze wyczerpana. Czasem koniec łączy się z ulgą, która towarzyszy rozwiązaniu problemu, ale i wówczas warto pamiętać o przestrodze Husserla:

„Niekiedy po długich wysiłkach uśmiecha się do nas upragniona jasność, jesteśmy przeświadczeni, że wspaniałe rezultaty są już tak blisko, iż wystarczy tylko sięgnąć ręką. Wszystkie aporie zdają się (same) rozwiązywać, krytyczna kosa ścina kolejno sprzeczności i pozostaje już tylko ten ostatni krok: wyciągamy wnioski, zaczynamy od oczywistego »zatem« – i raptem odkrywamy ciemny punkt, który coraz bardziej się powiększa, rośnie niczym jakiś okropny potwór, połyka wszystkie nasze argumenty, zaś dopiero co skoszone sprzeczności obdarza nowym życiem. Trupy znów ożywają i naigrawają się z nas szyderczym śmiechem” (E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 6. Fragment usunięty w oryginalnej redakcji przez E. Stein, w cytowanym wydaniu podany w przypisie).

natyka się na trupa francuskiego wołyżera, którego torturowali powstańcy hiszpańscy:

Usta były zakneblowane gałganem zwiniętym w kołek, nos oberżnięty, uszy wyrwane ze łba, w obnażonych piersiach ze trzydzieści czarnych ran. Kiszki wywleczone z brzucha leżały na ziemi. [...]

Jęknął na widok czarnych straszliwie rozpuchłych od palenia ogniem gnatów nożnych, okręconych słomą maczaną w oliwie⁶⁸.

Obraz ten, jakby wyjęty z grafik Goi, powoduje u Cedry dziwną reakcję – „nikle i prędko wypsnęło się w mózgu wpośród licznych wzdrygnięć niezdrowego śmiechu: Do diabła! nie zawsze cierpienie jest piękne, nie zawsze”⁶⁹.

Mimo podobieństwa obu opisów przeważają różnice. U Żeromskiego, choć wszystko już się dokonało i czytamy opis trupa, to jednak natłok imiesłówów przeczy skończoności cierpienia i zamienia opis w akcję („zakneblowane”, „zwiniętym”, „oberżnięty”, „wyrwane”, „obnażonych”, „wywleczone”, „rozpuchłych”, „okręconych”). Światło narracji nie odwraca się tak szybko od przedmiotu, ale zmienia się w studium okaleczonego ciała; animując opisane rany, każe myśleć o niedawnym ich powstaniu, rozbija narzucającą się wzniosłą symbolikę ofiary lub efekciarską grozę przedstawienia na rzecz wyeksponowania cielesności człowieka, zwłaszcza doświadczenia bólu. To ciało – podobnie jak u Sienkiewicza – ma świadka swego pohańbienia, ale groteskowo-histeryczna reakcja Cedry ilustruje paroksyzm języka, który załamuje się na próbie wypowiedzenia nieopisywalnego.

Tekst Sienkiewicza wcale nie tłumi okropności wojny, natomiast pozwala przestać myśleć o nich, gdyż narracja nie zatrzymuje się w miejscu, od którego nie dałoby się już o niej zapomnieć. Podając się za rzeczywisty, tekst tej powieści uspokaja zarazem, że to jedynie „pewna” rzeczywistość („pewnego razu był sobie...”), której prawa nie obowiązują powszechnie nawet w świecie powieściowym. Gombrowicz uchwycił znakomicie tę właściwość pisarstwa Sienkiewicza, notując w *Dzienniku*, że czytanie go, to istnienie „w pewnym wycinku świata,

⁶⁸ S. Żeromski, *Popioły*, oprac. tekstu J. Paszek, wstęp I. Maciejewskiej, koment. A. Achmatowicz, BN I 289, Wrocław 1996, t. II, s. 272–273.

⁶⁹ Tamże.

w światku pochodnym, który przyjmuje się za świat prawdziwy i którego korzeni, łączących z rzeczywistością, nie pragnie się znać”⁷⁰.

Realizacja podobnej koncepcji tekstu powieściowego jest niesłychanie żmudna, wymaga bowiem ciągłego równoważenia przeciwieństw, które powstają w zetknięciu wiarygodnej narracji z atrakcyjną i czytelną fabułą. Nieuniknione redukcje (psychologii, polityki, ciała itp.) zostawiają po sobie puste miejsca, znaki kastracji, które są ciemnymi miejscami przedstawienia, nie dają o sobie zapomnieć, szyderczo wykazując, na jakich warunkach oparty został fabularny ład. W takich miejscach ujawnia się up(i)ór „intencji tekstu”, który przekonuje, że nie chciał niczego więcej, niż to, co napisane. Zdarza się, że angażuje się w to sam autor. Tłumaczył na przykład swemu wydawcy przesłanie noweli *Pójdźmy za Nim*, podkreślając, że nie chodziło w niej „o nic więcej jak o wykazanie, że sceptyczna i chora dusza grecko-rzymska mogła odzyskać zdrowie i być uratowaną przez chrześcijaństwo” [do Roberta Wolffa, Kor II 334]. Nie sposób jednak kapryśnego tekstu literackiego utrzymać w ryzach światopoglądu. Stąd ten sam problem pozostaje w *Quo vadis* nierozstrzygnięty, a właściwie zawieszony, gdyż inaczej przerodziłby się w konflikt przyjaciół. Świadomość nierozstrzygalności autor uczciwie zaznacza w refleksji Winicjusza, który po nawróceniu na chrześcijaństwo odkrywa nieprzezwyčajalny impas w relacji z Petroniuszem: „My się już nie możemy zrozumieć!” [Q 324].

Miejsce nieopisane, na które wskazuje mimochodem tekst, jest czymś więcej niż różnicą światopoglądową między chrześcijaninem i ateistą. To gruntowne zerwanie dialogu, który okazuje się niemożliwy wobec fundamentalnych różnic, jakie dzielą teraz ich obu. Odebrawszy list od Petroniusza, w którym ten pisze, że nie rozumie chrześcijan, Ligii ani jego samego, Winicjusz uświadomił sobie, że miłość do Ligii i nauka Chrystusa wydzieliły go ze wspólnych z Petroniuszem

⁷⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956. Dzieła, t. VII*. Kraków 1986, s. 240–241. Ryszard Handke podejmujący podobne do prowadzonego tu porównanie, stwierdza, że przyjemność lektury batalistyki Sienkiewicza wynika stąd, że „nie stając się przedmiotem doznania atakującym wyobraźnię, rezygnuje z iluzji bezpośredniego kontaktu, utrzymując odbiorcę w bezpiecznym dystansie” (R. Handke, *Style balistyki w polskiej powieści historycznej. Sienkiewicz – Żeromski*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, dz. cyt., s. 341). Por. też: R. Koziołek, *Rana jako tekst wojny. U Sienkiewicza i Żeromskiego*, w: *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański i D. Pawelec, Katowice 2007.

znaczeń języka. „Miał poczucie, że odpowiadać nie warto, że to na nic nikomu nie posłuży, nic nie wyjaśni i niczego nie rozwiąże” [Q 307]. Ostatecznie Sienkiewicz łatwiej radzi sobie ze sceptyczną myślą grecką w wydaniu Chilon (którego nawraca) niż z łagodną melancholią Petroniusza. Prowadzi go więc w to samo miejsce, co wcześniej Winicjusza, tj. do punktu nieporozumienia, w którym obaj zastygają, nie mogąc przekroczyć granic własnych dyskursów.

Lubię książki, których ty nie lubisz, lubię poezję, która cię nudzi, lubię naczynia, gemmy i mnóstwo rzeczy, na które ty nie patrzysz [Q 333].

I tak ich zostawia, oddając pole Chilonowi, który mimochodem wyrasta na centralną postać poziomu ideowo-religijnego powieści, gdyż to na nim musi objawić się rewolucyjna siła chrześcijańskiej miłości bez granic, która w przypadku Winicjusza przekraczała „wprost jego pojęcia o ludzkiej zdolności przebaczenia” [Q 275].

Wielokrotnie napotykamy miejsca w tekście, które potwierdzają, że świat tych powieści nie chce znać korzeni łączących go z rzeczywistością, choć autor znał je świetnie⁷¹; zarazem był przekonany, że religia i sztuka mają czynić życie znośnym, bo ono samo w sobie jest wystarczająco straszne. Przy tej funkcji literatury trwał niezmiennie od początku aż do końca życia i pracy twórczej, co stanowi jeden z argumentów, że mamy do czynienia z powieściopisarzem klasycyzującym, przedstawicielem wielkiej rodziny czcicieli logosu – słowa porządkującego chaos⁷².

⁷¹ Jeśli idzie o historię wczesnego chrześcijaństwa, obawiał się jego dzikości i fanatyzmu. Wskazuje na to niezrealizowany przez pisarza projekt powieści o Julianie Apostacie. Wstępne studia nad epoką uświadomiły mu, że wiarygodne historycznie portrety pierwszych chrześcijan naruszają – bliską mu – ewangeliczną łagodność chrześcijaństwa. Jak wspomina Ignacy Chrzanowski, autor niedoskiej powieści miał mu to wyjaśnić następująco:

„Już stanowczo powieści o Julianie Apostacie pisać nie będę. Chciałem, podobnie jak w *Quo vadis*, wyzyskać kontrast między światem pogańskim a chrześcijańskim, a tymczasem teraz, kiedy te czasy poznał, jasno widzę, że moralność ówczesnego ogółu chrześcijan nie stała wyżej od moralności pogan. A zresztą powiedz sam, czy ja mogę darować ówczesnym chrześcijanom, że niszczyli i palili cudowne świątynie greckie?” (I. Chrzanowski, *O Sienkiewiczu. Z cudzych opowiadań i własnych wspomnień*, w: *Pisma wybrane*, oprac. Z.J. Nowak, J. Starnawski, Kraków 2003, s. 502).

⁷² Wbrew biologicznej witalności bohaterów – pisze Wyka – „Sienkiewicz, zarówno w układzie poszczególnego zdania, jak i w kompozycji całych tomów, jest spokojny, opanowany, przemyślany, klarowny” (K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, w: *Trylogia Henryka Sien-*

Zwłaszcza dojrzały i późny Sienkiewicz więcej wie, niż mówi, dlatego nie chce wykonać gestu negacji, który jest przywilejem wstępującego modernizmu i który przypomina mu własne pozytywistyczne początki. Po darwinowskim szoku, który przyniósł jego generacji świadomość utraty natury – domu człowieka, autor *Potopu* nie potrafi w twórczości (i chyba też w życiu) odzyskać religijnej ufności, stąd religia w jego dziele jawi się jako absolutnie niezbędna dla trwania społeczeństwa, narodu, rodziny, ale nie dla jednostki. Jasienkiewicz poszuka więc schronienia najpierw w heroicznej przeszłości, a następnie w pozaczasowym królestwie piękna, a razem z nim jego wątpliwy bohaterowie. „Ci z nas, w których kołacze się silniej niż w innych duch Hellady, potrzebują wprowadzić piękności do życia, ale i ci bezwiednie żądają, by Aspazja miała oczy Beatryczy Danta. Podobne żądania tkwią i we mnie. [...] Na ołtarzu mojej świątyni greckiej stoi marmurowa bogini – ale mój gotyk jest pusty” [BD 116] – napisał Sienkiewicz-Płoszowski.

Ten konserwatywny i anachroniczny chwilami twórca przeszedł drogę, jaką podążą (niekoniecznie za nim) pokolenia modernistów, proklamujących w zdesakralizowanym świecie nadejście religii sztuki. Podobnie jak oni, wiedział doskonale, że nie sposób już zbudować reprezentacji rzeczywistości w spójnym dyskursie powieściowym. Stara się tłumić tę świadomość, wybierając odmiany powieści, w których fabuła przeważa nad studium narracyjnym, dialogi nie emancypują się nadmiernie, a psychologia postaci reprezentuje typ raczej niż jednostkę. A mimo to niebywała energia jego narracji, swoisty popęd języka narusza ład wielkich figur tekstu, odsłania heteronomię pozornej jednolitości stylu, doprowadzając do pęknięć, spod których prześwitują starcia różnych dyskursów (stylów, gatunków, tonów), które trą o siebie, ale nie tworzą nowej jakości, zmagając się w aktach ironii, pastiszu, parodii, tawestacji itp. Majaczą, ale nigdy nie rujną architekture tekstu; powstrzymywane, zachowują swą autonomię, napiętą równowagę, nawet za cenę retorycznego zablokowania, które sprawia, że znaczenie „zawiesza się” (jak komputer), nie chcąc już znaczyć więcej. Tak jest aż do chwili, kiedy pewien przypadek lektury uwolni

kiewiczza, dz. cyt., s. 452). Zob. też. T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 127–128.

energię tekstu, sprawi, że naprężenie będzie nie do wytrzymania. I to jest miejsce narodzin lektury jako dopowiedzenia⁷³.

Dopowiedzenia nie są miejscami do wypełnienia, konkretyzacji, interpretacji... To raczej przyłapanie wypowiedzi na arbitralnym zakończeniu i podjęcie jej w miejscu, w którym nie chce ona biec dalej lub broni się przed konsekwencją własnej potencjalności. Najczęściej uznajemy, że to konwencja gatunkowa usprawiedliwia arbitralne zawieszenie dyskursu, blokadę semantyki wypowiedzi, która w innej odmianie gatunkowej rozwija się dalej i szerzej, począwszy od miejsca, gdzie została zawieszona przez np. narrację przygody. Jeśli jednak wypowiedź zdradza swoją niejednorodność gatunkową, mieszając – jak czyni to wielokrotnie Sienkiewicz – naturalistyczny opis z przygodową fabułą, wówczas autorskie ograniczenie wypowiedzi nie ma uzasadnienia w spójności gatunkowej, ale wynika z innych przyczyn, możliwych do odślonienia w procesie analizy dyskursu powstrzymanego.

Polega to na wskazaniu nieuprawnionego (w kontekście innych składników tekstu) milknięcia narracji bądź arbitralnego ograniczenia reprezentacji. Wówczas komentarz jest w istocie dopowiedzeniem znaczeń eliptycznych, choć elipsa nie jest tu figurą zamierzoną⁷⁴. Tak ujęte dopowiedzenie nie analizuje motywów powstrzymania narracji, ale zadowala się jedynie uzupełnieniem wypowiedzi nagle mil-

⁷³ Grażyna Borkowska pisze: „Idee dopisywane Sienkiewiczowi są na ogół nadinterpretacjami. Autor *Trylogii* nie miał sprecyzowanego projektu ideowego, a to, co wyznawał, w wielu wypadkach nie zasługiwało na zainteresowanie. Pisał »na wrażenie« i prawie zawsze osiągał zamierzony efekt” (G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 2007, s. 141). Słusznie, lecz właśnie rozziew między karłowatą ideą a potężnym efektem języka tego pisarstwa czyni je tak intrygującym. Śledząc bieg jego narracji, mamy poczucie jakbyśmy odkrywali samodzielność sztuki, autonomiczny proces, o niewiadomej genealogii, którego tylko częścią jest, nieświadomy w pełni swej roli, pisarz.

⁷⁴ Sugestywnie obrazuje tę strategię komentatora relacja Zygmunta Freuda na temat terapii przypadku „człowieka-szczura”. W cytowanym poniżej fragmencie pacjent opowiada z trudem o pewnego rodzaju torturach, o których słyszał podczas służby wojskowej. Szukając sposobu przewyciężenia oporu, który powstrzymuje narrację pacjenta, Freud proponuje:

„»To, co jednak mógłbym zrobić« – kontynuowałem – »to dopowiedzieć coś, co pan tylko zasygnalizuje. Niech i tak będzie. Czy ma pan może na myśli wbijanie na pal?« »Nie, nie to. Skazaniec jest przywiązany« – wyraził się na tyle niejasno, że nie mogłem zgadnąć, w jakiej pozycji – »na jego siedzeniu stawia się odwrócony do góry dnem garnek, a do garnka wpuszcza się szczury, które...« – znowu wstał i wydał z siebie wszelkie oznaki oporu i przerażenia – »wiercają się«. »W odbytu« – pozwoliłem sobie uzupełnić” (Z. Freud, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke i D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 32).

knącej – wbrew metaforze lub syntaksie, które zapowiadają lub umożliwiają jej kontynuację.

Retoryka skromności, która pojawiła się w tej deklaracji, jest zwodnicza i tropimy natychmiast własną jej potencjalną hipokryzję skromnego „uzupełnienia”. W pragnieniu dopowiedzenia czai się bowiem pyszne przeświadczenie, że wiemy, jak znaczenie może znaczyć bardziej, czytaj: lepiej, głębiej, ciekawiej, a to „znaczy – mówiąc słowami Rolanda Barthes’a – zmienić swe pragnienie, pragnąc już nie dzieła, lecz własnego języka”⁷⁵. Nie może być inaczej, gdyż wartość literatury odkrywamy, kiedy nasza mowa odczuwa wyrzut sumienia, że nie jest w stanie dorównać czytany słowom pięknym i skutecznością wypowiedzi oraz kiedy to, co w nas nieświadome, mętne, niejasne, znajduje formułę językową, która jest nie nasza (społeczna, konwencjonalna itp.), ale jakoś naszą jednostkowość osiąga. Podziw dla takiej literatury jest adorowaniem kolonizatora praktykowanym przez podbitego tubylca.

Uroda i przemoc literatury, prócz podziwu, wywołują też potrzebę przezwyciężenia czaru, inspirując racjonalne egzorcyzmy – krytykę literatury. Chwiejna równowaga między adoracją i krytyką powstrzymuje potencjalny konflikt tekstu i komentarza, mając czasem utopię o miłosnym splocie języków. Krytyka jako dopowiadanie wydaje się niewinna, kompromisowa, gdyż powstaje ze zdziwienia, a nawet nierozumienia tekstu, z czego rodzi się pragnienie przezwyciężenia arbitralności wypowiedzi literackiej, która z kolei broni się przed odpowiedzialnością za kaprys niemotywowanych znaczeń. Taki czytelnik (ja) pragnie wówczas dopowiedzieć nienapisane, ot, na przykład, dlaczego „pani podkomorzyna mimo całej swej zacności znosić Krzyśi nie mogła” [PW 111].

⁷⁵ R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II. Kraków 1972, s. 160. Rozwiewa moje koncyliacyjne nadzieje Marian Płachecki, pisząc przy okazji Sienkiewicza, że: „Tekst literacki jest zawsze skażony jednostkowością swego twórcy. Jakże więc mógłby dać oparcie podmiotowości odbiorcy?” (M. Płachecki, *Role społeczne Sienkiewicza-pisarza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 229).

Miejsca po ojcach

Rzecz to cudowna, gdyż zwykle ojcowie
Płodzą potomków; jednak nie zaszkodzi,
Gdy tu potomek swego ojca spłodzi.
(W. Szekspir, *Poskromienie złościcy*)

1. Puste znaczenie

Trzy wielkie powieści rówieśniczki: *Nad Niemnem* (1887), *Trylogia* (1884–1888) i *Lalka* (1890) przynoszą obraz rodziny zrujnowanej, niekompletnej lub co najmniej trawionej głębokim kryzysem. Najbardziej konsekwentnie przeprowadził tę destrukcję Prus w *Lalce* – tam niemal wszyscy bohaterowie to panny i kawalerowie lub wdowy i wdowcy¹; nieco łagodniej traktuje rodzinę Orzeszkowa w *Nad Niemnem*, a szczególnie zagadkowo wyglądają epizody rodzinne u Sienkiewicza. Śladem najsłynniejszych powieści tego czasu idą nowele – wskażmy te klasyczne:

- *Katarynka* – ani słowa o ojcu niewidomej bohaterki, stąd pewnie „w tej właśnie epoce matka połączyła się ze swoją przyjaciółką i przeniosła się do domu, w którym mieszkał pan Tomasz”;
- *ABC* – bohaterka, Joanna Lipska, „nosiła żałobę po ojcu”. O matce nic się nie mówi;
- *Janko Muzykant* – podobnie jak w *Katarynce*: „nie wiadomo, skąd się takie uległo”.

Uporczywie powracająca topika osierocenia, obecna w narracjach prozy pozytywistycznej, daje się tłumaczyć w prosty sposób potrzebą ciągłego wskazywania na dotkliwe znaczenie nieobecnej suwerenności Polski – opuszczone miejsce ojca symbolizuje tam zwykle brak własnego państwa i jego instytucji, podczas gdy nieobecna lub cierpiąca

¹ Nieliczne wyjątki to Wirski, Wysocki i – będący w separacji – Krzeszowscy. Nie stanowią oni jednak żadnej znaczącej przeciwwagi dla powieściowych singli.

matka bywa często figurą zniewolonej ojczyzny². Ten sens generalny, powstający również na skutek gier z cenzurą za pomocą rozmaitych odmian alegorii, nie wyczerpuje na szczęście funkcji owych figur nieobecności; także w pisarstwie Sienkiewicza, choć wszystkie jego powieści i znaczną część nowelistyki można bez trudu przeczytać jako narracje bezpośrednie lub przypowieści o szukaniu ojca. Rzadziej ma miejsce rzeczywiste poszukiwanie, wyjątek stanowi powieść *W pustyni i w puszczy*, której bohaterowie przemierzają Afrykę, aby odnaleźć swych ojców (matki nie żyją). Większość bohaterów jego prozy to sieroty prawdziwe, częściej kobiety niż mężczyźni. Trwałość tej nieobecności jest uderzająca i zwodnicza, ponieważ podsuwa pokusę szybkiej interpretacji wedle jednej symbolicznej matrycy. Zapowiada zatem na pierwszy rzut oka monotonną serię powtórzeń motywu poddawanego co najwyżej niewielkim modyfikacjom. Szczęśliwie Sienkiewicz rozpiął topikę nieobecnego ojca w złożoną partyturę symfonii, w której tematy główne sąsiadują z drobnymi, tworząc rozległy pejzaż osieroconych mężczyzn i kobiet, tak dzieci, jak i dorosłych.

Chwyt taki jest posunięciem technicznym, dzięki któremu autor wątków romansowych pomaga sobie, torując drogę swoim bohaterom do ręki wybranej kobiety. Nie zawsze jednak wygoda ułatwionej fabularyzacji tłumaczy te posunięcia. W noweli *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* narrator-bohater korzysta z pustego miejsca po zmarłym ojcu swego ucznia, ale nie zajmuje opuszczonej pozycji, przyjmując postawę adoracji pięknej wdowy-matki:

² Pytanie o znaczenie tej nieobecności, w odniesieniu do rozprawy Orzeszkowej *Oblicze Matki*, formułuje Grażyna Borkowska, pytając: „Kimże jest owa Matka?”. I odpowiada słowami autorki *Nad Niemnem*:

„Jest nią owa ziemia rodzinna. Wszystko, cokolwiek na niej wzbija się ku górze albo w dół spływa, rośnie, kwitnie, płynie, pachnie, śpiewa, odzywa się głosem jakimkolwiek – wszystko, co w niej tkwi i co nad nią świeci albo przelatuje – to jej oblicze” (E. Orzeszkowa, *Oblicze Matki*, wstęp B. Hryniewiecki, Jelenia Góra 1946, s. 11. Cyt. za: G. Borkowska, *Wątek Ruskinowski w twórczości Orzeszkowej*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986, s. 48). Funkcję omawianego motywu określa badaczka następująco:

„Metonimizacja historii narodu poprzez frazeologię przyrodniczo-estetyczną oznaczać mogła tyleż chwyt wobec cenzury, co i pojednanie ze wszystkimi, którym bliski był los ojczyzny” (tamże, s. 58). Zob. też: M. Jonca, *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX w.*, Wrocław 1994 oraz też autorki: *Enfantes terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005, s. 118–125.

Od sześciu lat byłem w jej domu, byłem przy śmierci jej męża, widziałem ją nieszczęśliwą, samą, zawsze dobrą jak anioł, kochającą dzieci, świętą prawie w swym wdowieństwie [Z *pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, D VI 6].

Sienkiewicz, mając dwa miejsca do wyboru (po ojcu i synu), wybiera dla bohatera to drugie. Korepetytor, jak sam pisze, podaży wkrótce za Michasiem, bo „kaszle coraz ciężej” [Z *pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, D VI 23]. Częściej jednak bohaterowie, zastępując ojców, wchodzą w rolę opiekunów kobiet, która to relacja szybko transformuje w miłość i pożądanie. Tak dzieje się w noweli *Przez stepy*. Ojciec bohaterki, były sędzia z Bostonu, który stracił majątek, został w Sacramento chory na febrę. Ralf wypełnia tę nieobecność, litując się nad młodością i osamotnieniem Lilian. „Nie było bowiem nikogo z jej krewnych w całej karawanie, oddałem biednej dziewczynie kilka małych usług” [*Przez stepy*, D III 41]. Wkrótce te drobne gesty utorowały drogę pożądaniu. Witalność, siła, opiekuńczość Ralfa okazują się peryfrazą pożądania, które może się stopniowo ujawniać, dzięki nieobecności chorego ojca Lilian.

Obojga rodziców brakuje także tytułowej bohaterce w opowiadaniu *Hania* – osierocenie osłodzi jej dziadek Mikołaj, ale stara się to też zrobić młody narrator-bohater. „Kiedy stary Mikołaj, umierając, zostawił Hanię opiece i sumieniu memu, miałem wówczas lat szesnastcie; ona zaś, młodsza niespełna o rok, również wychodziła zaledwie z lat dziecinnych” [*Hania*, D IV 21]. Sienkiewicz ani na chwilę nie kryje dwuznaczności tej opieki, a nawet ją potęguje, ponieważ ukryta pod maską troski miłość doprowadzi wkrótce do zwady i pojedynku między zakochanymi w Hani przyjaciółmi. Autor ostatecznie ratuje przyjaźń, oszpecając bohaterkę, której twarz zmienia się po chorobie tak bardzo, że uleciał z ich serc „ów ptak skrzydlaty, któremu na imię: miłość” [*Hania* 158]. Właściwym opiekunem Hani będzie odtąd klasztor, do którego wstąpi, aby odzyskać nie tylko spokój, ale i dawną urodę („ślady straszliwej choroby znikły zupełnie” [*Hania* 158]). Tym opowiadaniem rozpocznie Sienkiewicz serię modyfikacji motywu nieobecnego ojca, którego zastępcą jest Bóg.

Jeszcze inaczej wypełni niekompletną strukturę rodziny w opowiadaniu *Na jasnym brzegu*. Początkowo malarz Świrski zajmuje miejsce przy boku pani Elzen, 35-letniej matki dwóch chłopców. Rozczarowany jej charakterem i trybem życia, zwraca się ku Marii Cervi. Jej

ojciec, Włoch, nie żyje od pięciu lat, ale żyją matka i dziadek – Polacy. Ten model rodziny jest – z perspektywy bohatera – doskonały: dziadek, matka i kochanek tworzą wokół Marii trójkąt władzy, która nie jest oparta na rywalizacji, gdyż ze struktury wykluczony został ojciec, a jego prerogatywy przejmie dyskretnie „opiekun” wszystkich trojga. Zakochany Świrski zaczyna funkcjonować wobec dziewczyny w dwuznacznej roli: opiekuna i zakochanego. Pomaga Marii i jej rodzinie, ale współczucie i odpowiedzialność nie są jedynymi uczuciami, jakie żywi wobec niej; „był pewien, że trafił na bardzo uczciwą duszę kobiecą i zarazem rad był, że ta dusza zamknięta jest w tak młodym i hożym ciele” [*Na jasnym brzegu*, D VI 215]. Narrator sprzyja jego pragnieniom, bo nawet odmładza Świrskiego, który wcześniej wyznał pani Elzenowej, że ma czterdzieści osiem lat [*Na jasnym brzegu* 169]; natomiast, kiedy pojawia się w jego życiu Maria, okazuje się, że ma „czterdzieści pięć lat” [*Na jasnym brzegu* 219]. Niekonsekwencja pisarza zwraca uwagę na dwuznaczność relacji rodzinnych w jego twórczości. Wejście w rolę „opiekuna” maskuje pożądanie, stąd, kiedy już wolno je objawić, bohater odczuwa radość, że Maria „nie poczytuje go za starego” [*Na jasnym brzegu* 226]. Ostatecznie Świrski godzi obie funkcje, oświadczając się słowami: „– Oddaj mi siebie i twoich...” [*Na jasnym brzegu* 234], i tu narracja się urywa.

W opowiadaniach Sienkiewicza nieobecność ojca lub obojga rodziców można tłumaczyć dwojako. Po pierwsze, jest to chwyt fabularny, pozwalający autorowi na większą swobodę w budowaniu losów bohaterów, zwłaszcza postaci kobiecych, które wyzwolone spod władzy rodzicielskiej, łatwiej adaptują się w strukturze romansu. Dysponują też większą wolnością, także obyczajową, jak to widać w utworach *Przez stepy* czy *Na jasnym brzegu*. Zarazem owe puste miejsca wytwarzają dynamikę fabuły i znaczenia; przyciągają ku sobie sukcesorów, uzurpatorów, którym sprzyjają fantazmaty i tęsknoty osieroconych bohaterów. Po drugie, stanowią część rozległej symboliki narodowo-historycznej, w obrębie której brak ojca sugeruje nieobecność własnych instytucji państwowych oraz wskazuje na niechęć do silnej (absolutnej) władzy w ogóle.

Powieści, podobnie jak nowelistyka, zawierają ów stały składnik. Nie należy przy tym koncentrować się tylko na rejestracji jego powtórzeń. Motyw ten, w nieco zmienionym kształcie, pełni odmienne funkcje fabularne oraz symboliczne. Większość naczelnych postaci *Trylogii* to

sieroty. Dotyczy to przede wszystkim głównych bohaterek, ale także bohaterów. W romansie przygodowym osierocenie bohaterki sprzyja ubezwłasnowolnieniu postaci, a przydanie jej atrybutów bierności i uległości przemieszcza ją w stronę rzeczy lub co najwyżej dziecka. Przerzucana z rąk do rąk Helena jest sierotą po Wasylu Kurcewiczu; pozbawiona opieki ojca staje się łatwo przedmiotem układu handlowego kniahini z Bohunem, a potem ze Skrzetuskim. Znaczący jest w tym kontekście zwrot użyty przez Helenę w liście do Skrzetuskiego, którego porównuje do matki: „Jużem się tak też za waćpanem stęskniła, jako właśnie za matką, bo mnie sierocie smutno na świecie, ale nie przy waćpanu” [OM I 94]. Porównanie tyleż zaskakujące, co konsekwentne, bo wskazuje na miejsce wyznaczone Skrzetuskim w fabule. Nie jest to miejsce nieżyjącego ojca; nie realizuje on też funkcji obrońcy kochanej kobiety, gdyż rolę „dziwnego opiekuna” przejmie Zagłoba³. Miejsce po ojcu pozostaje więc nieobsadzone, choć uzurpatorów jest wielu (Bohun, Zagłoba, pan Potocki, pan Pełka, książę Bogusław). Podobnego określenia użyje Sienkiewicz w jednej z końcowych scen *Pana Wołodyjowskiego*, kiedy podczas przerwy w oblężeniu Wołodyjowscy mają chwilę dla siebie, a wtedy „ona przytuliła się do niego jak dziecko do matki” [PW 568]. W ostatniej części *Trylogii* panuje szczególnie fascynujące zamieszanie wśród znaczeń symbolicznych związanych imionami „ojca” i „matki”. Osieroczone Basia i Krzysia w chwili pojawienia się w planie przedstawienia mają już opiekuna, który zastępuje im ojca. Jest nim pan Makowiecki, stolnik latyczowski, szwagier pana Michała. Jak powiada jego siostra, która przyjeżdża z dziewczynami do Warszawy szukać im mężów: „Mąż mój jest opiekunem ich i ich majątności, a one z nami mieszkają, bo sieroty. Samotnie zaś mieszkać tak młodym pannom nie wypada” [PW 53].

Zakaz sukcesji po ojcu dotyka zwłaszcza Michała, który traci na chwilę oczywisty dla rycerza kontekst symboliczny. Wyjęty ze swego *milieu*, jakim jest świat wojny, nie pasuje nigdzie. Próbuje wstąpić do klasztoru, oddaje inicjatywę kobiecie, z Basią nie może doczekać się potomstwa, a w chwili zagrożenia jego żona sama ratuje się z niebezpieczeństwa. Wreszcie okazuje się, że nie nadaje się też na wodza oblężonej twierdzy, bo – mimo sprawności szermierczej i doświadczenia – „nie miał w sobie majestatu i wielkości” [PW 553]. W efekcie

³ Więcej o tym w rozdziale: „Śmiech Zagłoby”.

jego relacje z kobietami określane są przez narratora często jako przyjacielskie bądź macierzyńskie. Sienkiewicz pisze swego bohatera niezwykle konsekwentnie, skazując go na udrękę powtórzeń – mimo że kobiety, które się mu podobają są osierocone, on nie może zająć pustego miejsca. Tak jest z Oleńką, o której narrator mówi, że „żałobna suknia dodawała jej powagi” [P I 14], z Anusią, która nosiła żałobę po Podbipięcie, a na koniec i z Krzysią: także jest „w żałobie, bo niedawno ojca straciła” [PW 56]. Żadne z tych opuszczonych przez „opiekunów” miejsc nie jest jednak dla niego. Krzysia proponuje mu nawet, że będzie mu siostrą, która pocieszy go po zmarłej Anusi („– Wiem, wiem! – powtórzyła panienka – jam też sierota!” [PW 70]), lub przyjacielem. Słowo „też” wskazuje na śmierć Borzobohatej, ale nie zapominajmy, że Wołodyjowski także nie ma żyjącego ojca [OM II 48].

Nie inaczej dzieje się w *Bez dogmatu*, powieść rozpoczyna się bowiem od śmierci ojca głównego bohatera, natomiast o ojcu Anielki w ogóle się nie mówi⁴. W *Rodzinie Połanieckich* z kolei Pławicki – ojciec Maryni, to karykatura ojca – zdzieciniały, irytujący pieniacz i kabotyn, opisany równie odstręczająco, co Orzelski w *Nad Niemnem*.

Inaczej niż obserwowaliśmy to w nowelach, osierocone kobiety w *Trylogii* nie są bezradne i bierne (oprócz Heleny). Martwi ojcowie (i chwilowy brak prawnych opiekunów) pozwalają autorowi na emancypację postaci Anusi, Oleńki, Krzysi i Baśki. Stają się one bardziej samodzielne, silne, dominując często nad bliskimi im mężczyznami. Mimo wymienionych różnic trudno nie zauważyć nadmiernej eksploatacji tego motywu, jakby teksty Sienkiewicza cierpiały na swoiste natręctwo, którego symptomem jest powtarzający się motyw osierocenia bohaterów⁵. Jeśli szukać źródeł tego natręctwa tematycznego poza

⁴ „Powstaniec?” – pyta Tadeusz Bujnicki (*O „newrozie pieniężnej”*. Kromicki i Płoszowski w „*Bez dogmatu*”, w: *Pozytywista Sienkiewicz*, dz. cyt., s. 91), wskazując wymienioną możliwość lektury alegorycznej motywu osierocenia.

⁵ W tym kontekście niezwykła jest scena pożegnania bohatera *Hani*: „Odszedłszy ze staję drogi, obejrzałem się: ojciec stał jeszcze na moście i żegnał mnie z daleka krzyżem świętym. Pierwsze promienie wschodzącego słońca, padłszy na wyniosłą jego postać, otoczyły ją jakby świetlistą aureolą. I tak w świetle z podniesionymi rękoma, wydał mi się ten posiwiasty weteran niby starym orłem, błogosławiącym z daleka swoje pisklę na takie życie gromkie i skrzydlate, w jakim sam się kiedyś lubował” [*Hania*, D IV 146]. Ojciec żegna go idącego na pojedynek z przyjacielem, przeciw któremu jego syn intrygował, niszcząc sobie i jemu życie. Ale teraz nie ma to znaczenia. Nastąpiła wymiana kontekstu. Ten nowy, ojcowski, uwznioślił zabijanie i nada sens absurdalnemu pojedynkowi.

regułami gatunku i kompozycją poszczególnego tekstu, można je znaleźć, podążając śladami listów pisarza, które mówią o trudach zdobywania ręki Marii Szetkiewiczówny⁶. Musiał między innymi udowodnić przyszłym teściom, że jest czymś więcej niż bezbożnym, pozytywnym literatem. Literatura pozwala na kompensację kompleksów: wstydu ubogiego literata czy hipokryzji deklarowanych w obecności teścia poglądów. Miłość do kobiety z tradycyjnego szlacheckiego domu musiała przynieść demokratycznemu publicyście sporo upokorzeń. Mogły one stanowić jeden z impulsów do „eksterminacji” ojców ze swej prozy, która konsekwentnie przedstawia świat bez ojców, a ci nieliczni, którzy zostają przedstawieni, budzą niechęć lub śmiech.

W *Potopie*, podobnie, ziele wyrwa po ojcu, a nieżyjący już dziadek Billewicz, patriarcha rodu i opiekun Laudy, ma wszelkie cechy ojca symbolicznego (martwy patriarcha rodu, legendarna pozycja wśród magnatów, „tysiąc szabel na zawołanie”, dobrodziej Laudy, podejmował indywidualne decyzje o życiu innych ludzi). Od początku niemożliwa jest bezpośrednia sukcesja władzy po ojcu, bo taki nie jest w powieści opisany. Kmicic nie może też przyjąć wobec Oleńki roli silnego spadkobiercy dziadka, ponieważ oboje są częścią wymyślonej przez niego umowy prawnej, która zresztą tylko na pozór uprzedmiotawia Oleńkę. W praktyce zaś daje jej od początku sporą samodzielność i przewagę nad Kmicicem. Jest to tym ciekawsze, że Kmicic to, obok Bohuna, najbardziej dziki i niepokorny spośród bohaterów *Trylogii*. Potwierdza tę wyjątkowość Billewiczówna, mówiąc o nim, że „to nie niewieściuch, to mąż prawdziwy!” [P I 28]. Ale już towarzysze wątpią w jego dominację, spostrzegając, jak zmienia się pod wpływem panny: „Widzę to już, widzę, że będziesz na pasku chodził” – mówi Kokoszko [P I 40].

Ów stan symbolicznej nieobecności ojca, połączony z zawieszeniem legalnej sukcesji po nim, jest niezwykle produktywny znaczeniowo, a zarazem zagadkowy. Prowokuje bowiem pytania o powieściowy projekt władcy i ojca idealnego, a także o to, na czym opiera się wyraźna równowaga sił politycznych, militarnych, a nawet erotycznych w powieści. Inaczej mówiąc, kto zamiast „ojca” jest źródłem autorytetu w świecie *Potopu*. Słynna odpowiedź Zagłoby na to pytanie wydaje się nie zasługiwać na analizę wykraczającą poza opis

⁶ Najlepszym źródłem informacji są wspomniane już listy do Stanisława Witkiewicza.

komicznej sofistyki, za pomocą której ten otumania Rocha Kowalskiego. Kiedy jednak przeczytamy ów fragment w kontekście prowadzonej tu refleksji nad symboliką ojca, wówczas komiczny monolog objawia zadziwiającą konsekwencję Sienkiewicza w zakresie używania języka symbolicznego. Twierdzi więc Zagłoba, że

gdzie ojca nie ma, tam, Pismo mówi: wuja słuchał będziesz. Jest to jakby rodzicielska władza, której grzech, Rochu, się sprzeciwić... Bo nawet i to zauważ, że kto się ożeni, ten snadnie ojcem być może; ale w wuju płynie ta sama krew, co w matce [P I 316].

Wuj podstawiony w miejsce ojca, to nie tylko beczelne wkroczenie się Zagłoby do rodziny Kowalskich, ale również symboliczna wymiana genealogii władzy, która różnicuje państwo (ojca) od narodu (matka) na korzyść tego ostatniego. Ojcem może być każdy – sugeruje Zagłoba – ale wuj reprezentuje krew matki, czyli realną, biologiczną łączność z przodkami.

To jedno z wielu miejsc na mapie figur symbolicznych *Trylogii*, gdzie wzorzec i atrybuty macierzyństwa są alternatywą dla nieobecnego ojca lub uzurpatora (zaborcy). Konieczność przejścia przez bohatera próby dobrowolnego wyrzeczenia się siły pokazuje jasno, że przemiana Kmicica polega na opanowaniu popędu tyranizowania innych, na wyrzeczeniu się rozkoszy, jakiej dostarcza usunięcie siłą przeszkody (moralnej, prawnej, politycznej). Zmienia się w ten sposób paradygmat autorytetu, który nader często reprezentują w tych powieściach kobiety, a wzorce moralne sugerowane męskim bohaterom są oparte na typowo kobiecych cechach kulturowych. Zwłaszcza w tekście *Potopu* rozpoznana właściwie przez bohaterów funkcja męczyzny polega na wcieleniu cnót matczynych, takich jak: ofiarność, wierność, lojalność, pokora, wyrzeczenie się egoizmu, poświęcenie dla słabszego.

Chytrość polityczna tej koncepcji polega na szantażu symbolicznym. Jeśli bowiem wzorem cnoty politycznej w *Potopie* jest kobieta, to jej naśladowanie przede wszystkim ma prowadzić do opanowania popędu władzy, do wyrzeczenia się marzenia o sukcesji po nieobecnym „ojcu”. Co nie znaczy, że miejsce to musi pozostać puste, ale że można je zająć legalnie tylko jako reprezentant Matki (ukrytej pod synonimicznymi imionami, np.: ojczyzny, Matki Boskiej, narodu); inaczej jest to uzurpacja lub – co gorsza – pragnienie *absolutum*

dominium. Ta dziwaczna, lecz fascynująca, mitologia władzy macierzyńskiej funkcjonuje w powieści alternatywnie wobec realnej władzy politycznej i wojskowej, ale – jak powiada Zagłoba – „ani hetmańska, ani królewska nie może jej negować, ani nikogo zmuszać, żeby się oponował. Co prawda, to święte! Mali hetman wielki czy też, dajmy na to, polny, prawo nakazać, nie już szlachcicowi i towarzyszowi, ale lada jakiemu ciurze, żeby się na ojca, matkę, na dziada albo na starą ociemniałą babkę porywał? Odpowiedz na to, Rochu! Mali prawo?” [P I 316]⁷.

Narracja na wszystkich planach powieściowych tłumi prymat silnego „ojca”, dysponującego jednostkową władzą absolutną. Dzieje się tak zarówno w kameralnych wątkach rodzinnych, jak i głównych wątkach miłosnych oraz w obrębie fabuły polityczno-militarnej. Zwodnicze są rozsiane po całej *Trylogii* mesjanistyczne tęsknoty do „wojennego pana”. Żaden z wybitnych wodzów, opisanych w cyklu historycznym, nie jest prezentowany jako kandydat na dobrego władcę. Ani Jeremi, ani Czarniecki, ani Sobieski (mimo pocieszającego epilogu *Pana Wołodyjowskiego*) nie zostają namaszczeni przez pisarza na wymarzonego króla. Sienkiewicz nie ufa władzy, która nazywa siebie imieniem surowego, lecz sprawiedliwego ojca; nie ufa jej obietnicy, że pragnie jedynie uporządkowania chaotycznego świata za pomocą sił światłej tyranii⁸. Zachwyca się skutecznością wojenną takich postaci, ale wojna i jej prawa nie wykształcają w powieści uniwersalnych cech dobrej władzy.

Na pierwszy rzut oka wyjątek stanowią *Krzyżacy*. Co prawda, i tu zbiorowa zagłada dotknęła ród Gradów, ale inna jest struktura rodziny głównej bohaterki, ponieważ Danusia nie ma matki, ale ma za to

⁷ Zagłoba powtórzy to przekonanie w *Panu Wołodyjowskim*, tłumaczac Michałowi, dlaczego nie zgłaszuje na Kondeusza:

„Nie będę ja za Francuzem głosował.

– Czemu tak?

– Bo to byłoby *absolutum dominium*” [PW 86].

⁸ Pokazuje to, jak znakomicie literacko Sienkiewicz opracował praktykowaną przez szlachtę filozofię wolności obywatelskiej. Anna Grześkowiak-Krwawicz zwróciła uwagę, że mimo uznawania króla za niezbędny element rządu, myśliciele polityczni i wielka część szlachty traktowała „monarchę jako czynnik stałego zagrożenia dla republiki i wolności. Król niejako z natury stanowił konkurenta Rzeczypospolitej i dążył do wprowadzenia *absolutum dominium*” (A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Gdańsk 2006, s. 30).

potężnego ojca, który od początku pełni funkcję przeszkody oddzielającej Zbyszka od ukochanej. Tekst odsłania dwa szeregi znaczeń. Pierwszy, wskazuje na przejęcie tradycji romansu rycerskiego, rozumianego jako miłość z przeszkodami, w którym zakaz ojca i różnice pochodzenia bohaterów wznosiły jeszcze trudne do zaspokojenia pragnienie. Drugi, wiedzie jednak do przełamania ojcowskiej siły przez ukazanie, pełnej tortur, pasji Juranda, która przeobraża go w świętego pozbawionego oczu, ręki i języka. Rozerwany zostaje trójkąt symboliczny: ojciec – córka – kochanek, ale inaczej niż w *Trylogii*, gdyż tu córka pochłania ojca, pociągając go za sobą w martyrologię. Ojciec pozbawiony kobiet (żony i córki) traci obiekty swej władzy, nie ma kogo strzec. Powraca, niezwykle drastycznie zrealizowana, idea „słabej władzy ojcowskiej”. Potrójna symboliczna kastracja nie odbiera Jurandowi mocy, ale sublimuje ją w tyranie przebaczenia, którego udziela on Zygrydowi. Transformację ojcowskiej mocy potwierdza ksiądz Kaleb: „– Kto się świętemu śmie sprzeciwić? Na kolana!” [K IV 35]⁹.

Bezwzględność symbolicznej kastracji widać jeszcze wyraźniej w *Panu Wołodyjowskim* – gdzie surowy i pyszny Nowowiejski zostaje okrutnie i upokarzająco zarżnięty przez dawnego podopiecznego. Azja wchodzi w rolę wzgardzonego „syna”, mszczącego się na ojcu za dawne upokorzenia, „jakby symbolicznie chciał zlikwidować przeszłość uwłaczającą jego, syna Tuhaj-beja, przeszłości”¹⁰. Realność i symbolika zemsty obejmuje także pohańbienie kobiet, do których dostępu zabraniał mu ojcowski zakaz.

Brak ojca nie oznacza więc, że miejsce po nim można zająć bez przeszkód. Statyka powieściowego świata jest w tym względzie intrygująca. W *Potopie* Kmicic i Oleńka są osieroceni podwójnie – przez śmierć rodziców i ucieczkę króla na Śląsk. Tekst nie pozostawia jednak wąt-

⁹ Także i w tej powieści Bóg jest rywalem mężczyzny, ale przeszkoda zostaje pochopnie zlekceważona, kiedy uniesiony miłością i poświęceniem Zbyszka Jurand cofa zakaz:

„– Byłem ci przeciwny, bom ją w duszy Bogu ofiarowałem.

– Wyście ofiarowali ją Bogu, a Bóg mnie. Wola Jego!” [K I 326].

Ostatecznie boskie prawo triumfuje, „żywe” i „umarłe” ulega rozdzieleniu; Danusia i Jurand zostają pochłonięci przez realność i symbolikę męczeństwa, a Zbyszko odepchnięty ku życiu, czyli ku Jagience.

¹⁰ A. Stoff, *Sienkiewiczowskie studium zemsty. Wątek Adama Nowowiejskiego w „Panu Wołodyjowskim”*, w: Tegoż, *Jeszcze o Trylogii*, Radom 2004, s. 31.

pliwości, że ten, kto chciałby zająć miejsce ojca/króla, jest bezprawnym uzurpatorem. Taką rolę pełni w powieści nie tylko król szwedzki, ale jeszcze wyraźniej ksiązę Janusz Radziwiłł. Powieść ukazuje go jako „syna”, który podniósł rebelię przeciw „ojcu”. Sam Janusz używa tej alegorii w słowach skierowanych do Kmicica:

Nie było koło mnie nikogo, kto by śmiał w słońce spojrzeć nieulekłym okiem... Byli ludzie małego ducha i małej fantazji. Takim nie ukazuj nigdy innej drogi, jak ta, po której oni sami i ich ojcowie chodzą zwykli, bo cię zakraczają, że ich na manowce prowadzisz [P I 281].

Janusz nie chce stąpać ścieżkami ojców, musi jednak maskować swoją zdradę retoryką ojcowskiego zatroskania o los ojczyzny¹¹. Spleciony z tym fałszem jest czyn uwiedzonego Kmicica, który (nie rozpoznawszy uzurpatora) wyznał księciu swe winy i poddał się jego władzy, a ten – powiada Andrzej – „obiecał wszystko załagodzić i bronić mnie od nieżyczliwości ludzkiej. Niech mu Bóg błogosławi” [P I 258]. Ojciec-uzurpator stara się przejąć także prerogatywy dziadka Billewicza, podważając słowo jego testamentu. Próbuje pojednać Kmicica z Oleńką: „– Niechże się naprawi ta robota pana Herakliusza, która się popsowała” [P I 256]. Daje przy tym do zrozumienia Kmicicowi, że nie będzie miał nic przeciwko temu, jeśli gwałtem zmusi pannę do ślubu. Narrator ani bohater nie akceptują uwolnionej woli mocy, którą uosabia Janusz Radziwiłł. Raczej budzi ona lęk i potrzebę stłumienia ducha rebelii, także w sobie, co doprowadzi między innymi do nawrócenia Kmicica. Miejsce po ojcu jest co prawda puste, ale miarą moralnej i patriotycznej wartości bohatera jest nie chcieć go zająć.

Ojciec usunięty z fabuły lub zajmujący w niej miejsce „słabe” pozwala ukazać rozproszony podmiot władzy, ale także stworzyć kuszący obraz społeczeństwa, które (pozbawione ojca/króla/państwa) nie ponosi pełnej odpowiedzialności za własne dzieje. Miało to pomóc czytelnikowi *Trylogii* w zdjęciu z siebie poczucia winy za zaniechanie buntu, a zatem usprawiedliwić tezę pozytywistów o bezsensie kolejnych powstań. Nie oznacza to wcale wyrzeczenia się władzy w ogóle, a jedynie jej symboliczną transformację. Opuszczone przez martwego ojca miejsce trzeba zająć, jednak nie przez konflikt z jego złowro-

¹¹ Podobnie jak czynią to okupanci: „Obiecywali to i sami Szwedzi mówiąc, że niech jeno król cały kraj opanuje, po ojcowsku rządzić zacznie” [P II 134].

gim cieniem, ale dzięki przemieszczeniu wartości, alternatywie cnót. Autorytet ojca zostaje przekształcony i przemieszczony poza prawo i władzę – w sferę mocy duchowej i biologicznej, ale o wyraźnej kobiecej, macierzyńskiej proveniencji. Widać to szczególnie wyraźnie w *Potopie*, w którym symbolika kobiecości ma podwójny ciąg znaczeń. Jeden tworzą figury: Oleńka – Częstochowa – Matka Boska; drugi zaś: Kmicic – szlachta – naród. Pierwszy szereg symboliczny reprezentuje moralny wzorzec; drugi: kobiecość kapryśną, łatwą do uwiedzenia przez silnego mężczyznę, tak swojego (Jeremi w *Ogniem i mieczem*), jak i przez uzurpatora (Karol Gustaw). W *Trylogii* to nie silny wódz bierze rozwydrzoną szlachtę w karby, ale zawsze triumfuje fabuła nawrócenia, w której bohater i naród rehabilitują się same; kobiecość uwiedziona wraca do swego porzuconego wzorca. Nawrócony męski bohater staje się w ten sposób reprezentantem „kobiet” sił historii.

2. We władzy performatywów

Aby zachować prawdopodobieństwo zdarzeń powieściowych przy tak silnym skonwencjonalizowaniu fabuły, jak ma to miejsce w *Trylogii*, Sienkiewicz często sięga po swoiste gwarancje powieściowego ładu, jaki zapewniają zobowiązania podejmowane przez bohaterów. Mają one zwykle charakter wypowiedzi performatywnych. Są to obietnice małżeństwa (Helena, Krzysia, Baśka), śluby rycerskie (Podbipięta, Zbyszko z Bogdańca, Michał i Ketling), śluby Jeremiego i „lwowskie” śluby Jana Kazimierza, testament pułkownika Billewicza, list Jana Kazimierza oczyszczający Kmicica. Z punktu widzenia analizowanej w tym rozdziale topiki „nieobecnego ojca” najważniejszym zobowiązaniem jest zapis w testamencie pułkownika Herakliusza Billewicza. Dziadek Aleksandry miał umrzeć na wieść o tym, że jego chorągiew została „w ataku na najemną piechotę francuską prawie w pień wycięta” [P I 7]. Zanim umarł, zdążył jeszcze zaprojektować los swej wnuczki i Kmicica, którego znał ze wspólnych wojen. Na mocy zawartej przed laty umowy Herakliusza z ojcem Kmicica oraz na podstawie testamentu tegoż Billewicza Kmicic i Oleńka mają stać się małżeństwem:

Za wspólną zgodą postanowiliśmy obyczajem dawnym szlacheckim i chrześcijańskim, że dzieci nasze, a mianowicie syn jego Andrzej z wnuczką moją Aleksandrą, łowczanką, stadło uczynić mają. Czego sobie najmocniej życzę i wnuczkę moją Aleksandrę do posłuszeństwa tu wypisanej woli obowiązuję, chybaby pan chorąży orszański (czego Bóg nie daj) szpetnymi uczynkami sławę swą splamił i bezecnym był ogłoszony. [...]

Wszelako, jeśliby za szczególną łaską Boga wnuczka moja chciała na chwałę Jego panieństwo swe ofiarować i zakonny habit przywdziać, tedy wolno jej to uczynić, albowiem chwała Boża przed ludzką iść powinna [P I 9].

Słowo „ojca”, „patriarchy wszystkich Billewiczów” [P I 5], jest pierwotne wobec rzeczywistego spotkania bohaterów. Jego wypowiedź ogłoszona w sytuacji stanowiącej prawo (ogłoszenie testamentu) określa ich przyszłość. Przez dziesięć lat Oleńka rozmyśla o tym, kto i co kryje się pod imieniem „Andrzej Kmicic”. Sam Kmicic wie więcej, ponieważ nosi jej miniaturowy portret, ale nie spieszy się, aby zobaczyć oryginał: „Mam czas! żeniaczka nie przepadnie! panny na wojnę nie chodzą i nie giną” [P I 19]. Czytelnik szybko przekonuje się, że to prawie wyłącznie pusta rezonerka. Przewaga Kmicica jest pozorna, a performatywna klauzula testamentu Billewicza, mimo swej ostrości, nie wydaje się nienaruszalna. Egzekutorzy i interpretatorzy testamentu, czyli szlachta laudańska, są zbyt mocno podporządkowani Oleńce, aby jedyną alternatywą wobec Kmicica był w jej życiu klasztor¹². Sposób, w jaki rozmawia z Pakoszem, Kasjanem i Józwą, kiedy ci próbują wybadać, co panna sądzi na temat Kmicica, jasno pokazuje, do kogo należy decyzja. Narrator przypomina nam dodatkowo, że szlachta przywykła wszystko, „co wychodzi z ust billewiczowskich, za ewangelię uważać” [P I 90].

Republikańska wspólnota równych przedstawicieli stanu szlacheckiego okazuje się utopią, a szlachta laudańska objawia się w tym kontekście jako czysto symboliczny gwarant wypełnienia postanowień testamentu. Dostrzegamy to ponownie w scenie, kiedy „opie-

¹² Ewa Kosowska, omawiając szeroko antropologiczne osadzenie tekstu postaci w kulturze szlacheckiej, potwierdza taką interpretację. „Praktycznie jej stosunek do Kmicica w okresie narzeczeństwa cechuje duża niezależność” (E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury*, Katowice 1990, s. 145). Kontynuację tej problematyki stanowi analiza normatywnej funkcji wstydu w relacjach bohaterów *Potopu*, zwłaszcza Kmicica i Oleńki (E. Kosowska, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2002, s. 113–137).

kunowie Oleńki” wpadają na pomysł, aby w miejsce Kmicica wstawić Wołodyjowskiego, skoro „tamten zdrajca bezecnymi uczynkami tak się splamił” [P I 98]. Billewiczówna ucina te spekulacje, dając im jasno do zrozumienia, kto jest interpretatorem prawa: „tego [pana Michała], choćby był najgodniejszy, nie przywoźcie, bo wcale do niego nie wyjdę” [P I 98].

Sienkiewicz, choć świadom realiów opisywanej epoki, nie przepisuje jednak historii, ale tworzy jej fikcyjny apokryf. Demistyfikacja utopii o równości stanowej nie prowadzi wcale do cynicznego uznania dominacji majątku i rodu. Autor wprowadza Kmicica do powieści od razu jako rebelianta, który nie rozumie struktury władzy w świecie, do którego ma przynależeć. Wydaje się mu, że skoro dziad i ojciec nie żyją, przybywa zająć swoją własność, odebrać legat. Potwierdzeniem sukcesji, a w rzeczywistości utwierdzeniem pomyłki bohatera, jest scena strzelania do portretów przodków – symboliczny mord ojców Oleńki. Wstrząśnięty tym „ojciec Kasjan” informuje ją, że „pierwszego dnia w Lubiczu z bandoletów palili – i do kogo? – do wizerunków nieboszczyków Billewiczów” [P I 53].

Spektakularny gest nie powoduje przejścia miejsca symbolicznego w strukturze rodu i zaścianka, ale przeciwnie, Kmicic powoli zaczyna odkrywać, że nie ma tu szans na symboliczną rywalizację z „ojcem”, ponieważ ojca nie ma, a zatem jego władza zmieniała charakter, ulegając transformacji i rozproszeniu. Kiedy Oleńka mówi Kmicicowi, że liczy się ze zdaniem swych szaraczkowych opiekunów, Kmicic czuje się urażony: „gdym tu już raz nogą stanął, nikt inny prócz mnie opiekunem nie będzie” [P I 25]. Myli się, ponieważ nie rozumie, że to test pokory, zasłona, za którą czeka decydująca o wszystkim wola dziewczyny; sama wszak mówi, że „to będzie opieka, jakby jej nie było...” [P I 25]. Testament i opieka szlachty to istotnie gwarancje, ale nie praw Kmicica, tylko wolności jej decyzji; stanowią furtkę dla niej samej, gdyby Kmicic się jej nie spodobał. Na dodatek autor, jakby zapomniał, że testament pozwalał jej na wolny wybór męża, gdyby Kmicic „szpetnymi uczynkami sławę swą splamił”, ponieważ Oleńka nie tylko nie korzysta z tej możliwości, ale kilkakrotnie „gra” testamentem przeciw niechcianym konkurentom. Dzieje się tak w odpowiedzi na oświadczenia Michała Wołodyjowskiego i Bogusława Radziwiłła. Stryj Aleksandry – pan Tomasz, odurzony wielkopańską propozycją księcia, sprzyjałby małżeństwu, gdyby nie jej uwaga o testamencie: „Kon-

dycje dziada nieboszczyka albo trzeba wszystkie przyjąć, albo wszystkie odrzucić” [P I 25]. Także w finale powieści, kiedy zapada decyzja o pójściu do klasztoru, jest raczej wyrazem żaloby po nieszczęśliwej miłości, niż wypełnieniem woli nieboszczyka Billewicza. Najdosadniej fasadowość testamentu obrazuje scena, w której Wołodyjowski prosi Billewiczównę o rękę, wiedząc, że wobec czynów Kmicica jego prawa do Oleńki przestają obowiązywać.

– Od twojej woli zależy...

– Właśnie dlatego wręcz wacpanu odpowiadam: nie! [P I 135]

Mimowolnie Wołodyjowski demistyfikuje performatywną słabość testamentu, a zwłaszcza jego rzekomą jednoznaczność. Jest to tym ciekawsze, że Oleńka wykorzystuje testament, nie tyle osłabiając jego siłę, ale wręcz przeciwnie, radykalizuje jego performatywność, nadając jej moc, której tekst nie posiada. Tymczasem, to nie słowo „patriarchy”, ale jej własna wola mówi Wołodyjowskiemu: „nie!”¹³. Ani konwencje prawne czy obyczajowe, ani kontekst sytuacyjny wypowiedzi (umowa opiekunów) nie panują nad znaczeniem i mocą wypowiedzi, którą rządzi teraz wola zakochanej kobiety. A to znaczy, że nie mamy do czynienia z performatywem niefortunnym¹⁴, który nie zachodzi z prawnych bądź przypadkowych powodów. To zła wola interpretatora (Oleńki) podsyca płynność jego znaczenia, którego nie zatrzymują zmieniające się konteksty wypowiedzianej treści. Austin, z nutą rezygnacji, opisuje taką niemożliwą do sklasyfikowania niefortunność:

Ale załóżmy, że mówię: „Obiecuję, że cię pošlę do klasztoru żeńskiego” – gdy myślę, że to będzie dobre dla ciebie, ale ty tak nie myślisz; albo gdy ty myślisz, że będzie dobre, ale ja tak nie myślę, lub nawet gdy oboje myślimy, że będzie dobre, ale w rzeczywistości, jak może się okazać, nie będzie. Czy powołałem nieistniejącą konwencję w niewłaściwych okolicznościach? Widać bez słów, a jest to sprawa ogólnej zasady, że nie może być żadnego zadowalającego wyboru między tymi ewentualnościami, które są zbyt toporne, by mieścić się w subtelnych klasach. Nie ma krót-

¹³ Michał świetnie pojmuje, gdzie leży przyczyna odmowy, nie rozumie jednak natury miłości: „Ale czym ją tak skaptował? Kto zgadnie. Inni mają już takowe szczęście, że byle na niewiaستę spojrzal, ta i w ogień za nim gotowa... Żeby tak wiedzieć, czym się to dzieje, albo jakowego inkluza dostać, może by i człowiek co wskórał. Zasługą do niczego z biagłową nie dojdiesz!” [P I 136].

¹⁴ J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wst. i przyp. opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 567.

kiego sposobu, by przedstawić po prostu całą złożoność sytuacji, która nie mieści się dokładnie w żadnej obiegowej sytuacji.¹⁵

„Cała złożoność sytuacji” powieściowej sprawia, że performatywność testamentu Billewicza jest pozorna, jeśli nie wspiera jej egzekutywność prawa lub czysta przemoc. Jak powiada Austin, „poza pytaniem [...], co *znaczy* dana wypowiedź, istnieje różne od niego pytanie o to, jaka jest – by tak to określić – *moc* danej wypowiedzi”¹⁶. W tekście powieści nie ma wystarczających informacji dla określenia mocy prawnej testamentu Billewicza, natomiast bardzo wiele sygnałów, że decyduje o tym siła woli Oleńki, która zresztą rzadko ujawnia swoją podmiotową rolę w interpretacji testamentu, zadowalając się wymianą kontekstów, w jakich przytacza jego treść. Okoliczności wypowiadania relatywizują znaczenie postanowienia dziadka, choć kontekst wypowiedzi miał przecież wzmoczyć jednoznaczność wypowiedzi. Austin przypomina, że „sytuacja, w jakiej pada wypowiedź, ma poważne znaczenie, oraz że użyte słowa trzeba w pewnej mierze »wyjaśniać« poprzez »kontekst«, w jakim miały być wypowiedziane lub faktycznie zostały wypowiedziane w ramach wymiany językowej”¹⁷.

W powieści to Billewiczówna ustala kontekst określający znaczenie tekstu testamentu, zwłaszcza że – jak informuje narrator – posiada wybitną inteligencję i talent prawniczy, „zadziwiając wszystkich zgoda nie niewieściem umysłem i sądem tak trafnym, iż mógł jej go niejeden palestrant [podkr. moje – R.K.] pozazdrościć” [P I 89–90]. Przewaga Kmicica była więc od początku iluzoryczna. Także jego majątek jest niepomniernie mniejszy niż odziedziczony przez Oleńkę. W zapisie Herakliusza Kmicic dostaje Lubicz być może dlatego, że sam nie posiada zbyt wiele, gdyż: „województwo Smoleńskie, w którym leżały fortuny Kmiciców, uważano za stracone” [P I 10].

¹⁵ Tamże, s. 585.

¹⁶ Tamże, s. 333.

¹⁷ Tamże, s. 646. Meyer H. Abrams, komentując pogląd Derridy na stabilizującą znaczenie funkcję kontekstu, pisze: „Derrida uważa natomiast, że nie znajdujemy nigdy absolutnie czystego przypadku, a zatem nigdy nie możemy mieć pewności, że spełnione zostały wszystkie konieczne i wystarczające warunki dla ustanowienia określonego i fortunnego performatywu” (M.H. Abrams, *Ustalenie i dekonstrukcja*, przeł. T. Kunz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 225).

Zasadnicza przyczyna przewagi Oleńki nad Kmicicem tkwi jednak w jej intelekcie. Żaden inny bohater *Trylogii* nie kocha kobiety miłością tak pełną szacunku dla jej rozumu, co wywołuje nawet drwiny:

Niechętni (bo któż ich nie ma) mówili wprawdzie, że żony we wszystkim zbyt słucha, ale on się tego nie wstydził, owszem, sam przyznawał, że w każdej ważniejszej sprawie zawsze rady jej zasięga [P III 423].

Kmicic wyczuwa od początku tę przewagę intelektualną i już w pierwszej scenie zapowiada, cytowane wyżej, ostatnie zdanie powieści: „– Waćpanna mnie na nitce będziesz wodzić” [P I 20]. Błędnie jednak ujmuje tę siłę w obraz wyemancypowanej szlachcianki: „Nawet białogłowy u nas w butach i przy szabli chodzą i partiom hetmianią” [P I 26]¹⁸. I my, czytelnicy, zbyt pochopnie sprowadzamy przemianę pana Andrzeja wyłącznie do nawrócenia moralnego i patriotycznego. Bohater musi najpierw zmądrzeć, a wzorem mądrości politycznej i etycznej jest Billewiczówna. Jej pogarda wobec postępków Kmicica eksponuje w jego działaniach nierozumną przewagę instynktów nad refleksją, brak świadomości, kim jest i co robi:

Jeśli i niewinien, azali nie słuszna takim pogardzać, który tyle nawet rozmysłu nie ma, żeby zło od dobrego, występek od cnoty odróżnić?... [P I 398].

Jak widać, autor pozwala jej nawet zakwestionować święte prawo Sarmaty do szczerzej nieodpowiedzialności, do błędów popełnianych z głupoty. Oto kobieta lekceważy cnoty polskiego szlachcica: bujność temperamentu, szczerą bezmyślność, lojalność wobec „towarzystwa” i mówi mu: „– Przemyśl to”. Zmiana pozycji między bohaterami sprawia, że Kmicic już nie żąda, ale rozpaczliwie błaga ją o dotrzymanie mu wierności („jako ci dziad nieboszczyk z tamtego świata nakazuje” [P I 91]). Performatyw testamentu dziadka, który literą szlacheckiego, patriarchalnego postanowienia chce zagospodarować przyszłą historię, jest dla Sienkiewicza anachroniczny. Prawo jest tu wtórne tak wobec woli, jak miłości i pożądania, co narrator wypowiada wyraźnie w zdaniu, że Billewiczówna, gdyby miała mniej surowy charak-

¹⁸ Sienkiewicz, niechętny emancypacji, jest przekonany, że męska dominacja nad kobietą jest przesadzona, a jej odwrócenie poprzez rywalizację z mężczyzną, niepotrzebne. Ilustruje to na przykład jego „nietzscheański” aforyzm: „Kobiety umieją być nie tylko nadpannami i nadżonami, ale i nad... mężami” [D XL 64].

ter, mogłaby się zakochać w księciu Bogusławie „wbrew testamentowi starego pułkownika, który jej wybór tylko między klasztorem a Kmicicem zostawiał” [P III 216].

Igraszki znaczeń, prowokujące fantazję o kobiecej woli mocy, muszą zostać powstrzymane „w imię ojca”, ale jakimi ścieżkami wraca jego moc? Inaczej pytając: co sprawia, że postać Kmicica, reprezentująca silny, „męski” dyskurs kultury szlacheckiej, nie traci swego „falicznego” prymatu, korząc się przed mądrością i wiedzą kobiety? Rozwiązanie jest w części typowe dla autorskich bojów z kontrowersyjnością własnej opowieści. Znaczenia, które zagrażają spójności wielkich figur narracji, zostają odseparowane od siebie. Takim miejscem potencjalnego konfliktu jest zakłócenie statusu postaci Billewiczówny, która oscyluje między obiektem pożądania a podmiotem sprawczym przemiany Kmicica. Autor dokonuje rozszczepienia tych sił kobiecości, aby uniknąć konfliktu między czcią a pożądaniem, między szacunkiem dla rozumu żony a męską dominacją Kmicica, która wynika z jego pozycji kulturowej: żołnierza-męża-ojca. W efekcie tego rozszczepienia, Kmicic kocha Oleńkę-kobietę, natomiast czci Oleńkę-matkę. Jednak nie matkę ich przyszłego dziecka, ale własną, która „rodzi” Babinicza, aby odrodzić mógł się Kmicic. Związek symbolicznego macierzyństwa zachodzący między parą bohaterów *Potopu* przygotowuje autor już wcześniej, w drobnych, lecz znaczących zwrotach i obrazach, np. w smutnej skardze Andrzeja: „– Oleńka!... Oleńka!... – powtórzył z jękiem żalonym, jak dziecko, które krzywdą spotyka” [P I 272]. Kmicic zaczyna działać racjonalnie, kiedy uświadamia sobie, że jego przeciwnikiem nie jest ani mężczyzna, ani sama Oleńka, ale Bóg; co zresztą ukochana kobieta próbuje mu uświadomić:

Niczego więcej nie chcę, tylko mi jeszcze powtórz, że czekać będziesz, że za innego nie pójdziesz!...

– Waćpan wiesz, że mi wedle testamentu uczynić tego nie wolno. Jeno do klasztoru mogę się schronić.

– O, to byś mnie uczęstowała! Przez Bóg żywy, daj sobie pokój z klaszturem, bo mnie mrowie na samą myśl przechodzi [P I 259].

Bóg, którego reprezentantem powieściowym jest narrator, gwarantuje pewność, że świat powieści posiada ład, który trzeba tylko rozpoznać, a wszystko skończy się dobrze. Prawa realnego świata nie

dają takich gwarancji. Wołodyjowski trzeźwo przekonuje Oleńkę, że „Więcej jest takich Kmiciców na świecie, więcej zapałów wzbudzisz, na więcej przygód cnotę swą narazisz” [P I 134]. W takim świecie testament to targ z Bogiem o kobietę. Umowa dziadka Billewicza szantażuje Boga, kusząc go, że jeśli uchroni Oleńkę od innych mężczyzn, a ona nie wybierze Kmicica, to będzie należeć do Niego. W obrębie przenikania się erotyki i władzy Kmicic jest zatem instrumentem „ojca”, służącym mu do sprawowania kontroli nad ciałem „córką”. Albert Camus skomentował złośliwie słynne zdanie Hamleta: „»Ofelio, idź do klasztoru!« O tak, ponieważ nie ma innego sposobu, by ją posiadać, jak sprawić, by nikt jej nie posiadał. Chyba Bóg, a jego przewagi łatwo się znosi: nie dotyczą ciała”¹⁹.

Motyw ślubów zakonnych pojawia się we wszystkich częściach *Trylogii*, które tworzą cykl opowieści o trzech wojnach z klasztorem o kobiety²⁰. W *Ogniem i mieczem* jest to zaledwie epizodzik, który charakteryzuje stan Skrzetuskiego po rzekomej śmierci Heleny. Pogrążony w żałobie poważnie myśli o wstąpieniu do zakonu, a na razie, „unikając gwarów, ciżby i pijatyk, chętniej z zakonnikami obcuje, których rozmów o życiu klasztornym i o życiu przyszłym chciwie, bywało, słuchał” [OM II 292]. Nie ma tu jednak żadnej umowy z Bogiem, a jedynie „cywilna” umowa z kniahinią Kurcewiczową. Skrzetuski kupuje Helenę, oferując jej opiekunce prawo własności do Rozłogów i straszając ją jednocześnie zemstą Jeremiego za bezprawne zagarnięcie dóbr należnych Helenie. Ważniejsze są śluby Podbięty o zachowaniu cnoty do chwili ścięcia trzech pogańskich głów naraz. Jest to ślub, który gwarantuje równowagę między zadawaniem śmierci a płodzeniem życia. Wypełnienie ślubu „odblokowuje” stłumione siły pożądania i prokreacji. Wstydlive zaplecze bohaterstwa Podbięty znakomicie obnaża Zagłoba, mówiąc, że jego decyzja wyjścia ze Zbaraża ma jeszcze inny cel niż tylko sprowadzenie pomocy: „po prostu gamratka z waszmości, która cnotą handluje! [...] Nie do króla ci pilno, ale radbyś rzał po wsiach jak koń na błoni” [OM II 367].

¹⁹ A. Camus, *Notatniki*, w: Tegoż, *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1974, s. 548.

²⁰ Może nawet czterech. Jak twierdzi Anna Leo, Başkę także autor postanowił posłać do klasztoru:

„Pamiętam, gdy pod wrażeniem pogrzebu małego rycerza zapytałam Sienkiewicza: »proszę pana, co zrobi Basia?« – odparł szybko: »ależ pójdzie do klasztoru naturalnie« (A. Leo, *Wczoraj. Gawęda z niedawnej przeszłości*, Warszawa 1929, s. 149).

W *Panu Wołodyjowskim* motyw ten powraca i to zdublowany. To powtórzenie pokazuje też, jak wiele decyzji pisarskich było opartych na myśleniu o całości cyklu. W nieważnej z pozoru scenie *Potopu* pisarz zapowiada epizod klasztorny *Pana Wołodyjowskiego*. Na uczcie u Janusza Radziwiłła Michał siedzi pomiędzy dwiema pannami: Elżbietą Sielawską, „lat koło czterdziestu”, i Oleńką, która jest towarzyszką Kmicica. Boli go świeże odrzucenie, użala się w myślach nad swoim losem „sieroty” i uczuciowego nieudacznika, który widzi, że przy każdej ładnej kobiecie „już tam inny żołnierz kwaterą stoi” [P I 264]. Kokietowany przez starą pannę odburknie proroczo:

- A po wojnie co waćpan myślisz czynić? – spytała nagle panna Elżbieta Sielawska złożywszy buzię „w ciup” i wachlując się mocnej.
- Do zakonu pójść – odparł opryskliwie mały rycerz [P I 264].

W następnej części Pan Michał, po śmierci Anusi, podejmuje niezrealizowany zamiar Skrzetuskiego i wstępuje do kamedułów, skąd podstępem wydobędzie go Zagłoba. Seria powtórzeń motywu na tym się nie kończy, bo kiedy Krzysia zabrnę w konflikt między obietnicą złożoną Michałowi a miłością do Ketlinga, uzna, że wyjściem z tego impasu jest pójście do klasztoru. Podobnie jak w *Potopie*, klasztor jest dla bohaterki szansą na ucieczkę przed niechcianym mężczyzną i zachowaniem miłości odwzajemnionej. Uspokaja więc Ketlinga, że – co prawda – nie może mu wyjawiać powodów swej decyzji, ale

- Możeć to przyniesie jakowąś ulgę, gdy powiem, że nie będę niczyją... Idę za kratę... [...] Bogu mię ustępujesz, nie komu innemu... pamiętaj! [PW 147]

W tym miejscu Sienkiewicz robi rzecz intrygującą, mieszając perspektywy postaci. Decyzja Krzysi dotyka obu bohaterów. Ketling przyjmuje ją w milczeniu, ale Michał wybucha żalem, odpowiadając mimowolnie także w imieniu przyjaciela. Autor ujmuje ten żal w metaforach handlu, uczuciowej wymiany, w której Bóg czerpie bezprawny zysk z ludzkiego cierpienia.

- Patrzże, co mu dajesz – siebie? Aleś ty moja, boś mi sama przyrzekła, więc cudze mu dajesz, nie własne; dajesz mu moje płkanie, moją boleść, może śmierć moją. Maszże do tego prawo? [PW 180]

Wraca znów motyw prawa, umowy, ale teraz jej brak daje Michałowi podstawę do roszczeń. Skoro nie było umowy z Bogiem, nie ma

powodu, żeby mu ustępować, zwłaszcza jeśli w przekonaniu Michała dzieje się to po raz drugi (pierwszym była śmierć Anusi Borzobohatej). Skoro Bóg niczego nie gwarantuje, Michał próbuje się odwołać do ludzkiej rzetelności: „Samaś mi dała prawo – nie czyńże mnie banitem!...” [PW 180]. Język prawa, którym Sienkiewicz opisuje dzieje zawiedzionego uczucia, świetnie zdaje sprawę ze słabości wypowiedzi, które udają moc przemiany rzeczywistości, zapanowania nad historią, popędami ciała, przypadkiem. Narrator – dzięki swej wszechwiedzy – daje łaskę odpowiedzi i tłumaczy, że oczekiwania Wołodyjowskiego są dziecinne:

Nie wiedział nieszczęsny pan Michał, że jest prawo większe i starsze od wszelkich ludzkich, na mocy którego serce za miłością tylko iść musi i idzie, a które kochać przestaje, to już tym samym najgłębszego wiarygodności się dopuszcza, choć często tak niewinnie, jak niewinnie gaśnie lampa, w której olej się wypalił [PW 180].

Skoro jednak historia jest tylko ludzka, to znaczy, że zapisane w jej języku umowy, zobowiązania i obietnice oszukują, przywołując gwarancje inne niż ludzkie. Ostateczna demistyfikacja słabości performatywu Billewicza dokonuje się w *Panu Wołodyjowskim*, powieści przenikniętej duchem sceptycyzmu. W trzeciej wojnie z klasztorem o kobietę parodia ściga parodię, sceny miłosne są gorzko-komediowe, a powaga romansu zostaje wywrócona na nice. Michał próbuje nadać sens swojej biografii wnioskując, że za lata służby dla ojczyzny Bóg powinien mu zesłać nagrodę w postaci ukochanej kobiety, domu itd. Brak tu jednak czynnika regulatywnego w postaci zapisu, jaki czekał na Kmicica, czy umowy Skrzetuskiego z kniahinią Kurcewiczową. Kiedy umiera Anusia, Michał idzie do klasztoru, wchodząc w rolę Skrzetuskiego, której ten nie musiał wypełniać; Oleńki, dla której klasztor był narzędziem obrony i (jako antycypacja) Krzysi, która dzięki klasztorowi będzie chciała uniknąć trudnego moralnie wyboru. Michał jest i tu, i tu, jak uczestnik jednoosobowej partii tenisa. Wyrzeka się rycerskich atrybutów, redukuje męskie pragnienia, zostaje mnichem, postępując tak, jakby i na nim ciążył performatyw przodków – jak na Podbiępie, Kmicicu i Oleńce. Odstępując przyjacielowi Krzysię, zamienia się z nią rolami, przejmując jej zobowiązania wobec Boga, których dotrzymania jednak nikt nie wymaga. Poza tym Michał nie musi poprawiać się, ani pokutować, nie nosi wszak

na sobie grzechów Andrzeja, więc wygrana z klasztorem nie kończy się równie spektakularnie, co w przypadku innych bohaterów. Kmicic poprawiony w Babiniczu, odciągając od klasztoru Olenkę, wygrał mądrą kobietę, żonę, matkę syna; Wołodyjowski także zostanie odebrany klasztorowi, ale przez Zagłobę, który przybywa go porwać niczym kochanek więzioną ukochaną. Podstęp Zagłoby przywrócił postać fabule o wojnie i miłości, ale korzyści dla Michała z tego zwycięstwa są wątpliwe. Zagłoba wygrał z klasztorem Wołodyjowskiego dla siebie (przyjaźń); dla Baśki męża (brak potomstwa, wdowieństwo), dla ojczyzny (klęska, samobójcza śmierć, złamanie układów).

Historia prywatna bohatera staje się z perspektywy fabuły powieściowej równie przypadkowa i niezrozumiała, co wielka historia wojny i polityki. Za komizmem *Pana Wołodyjowskiego* kryje się poważna nuta zwątpienia w nadzieję schronienia się przed historią w domu i w ramionach kobiety. Dla Wołodyjowskiego, który nie rozumie polityki, prawa i historii, kobiecość i dom stanowią wyczekiwaną nagrodę za wierność i rzetelną służbę²¹. Ale wyczekiwaną od kogo? – zdaje się pytać swojego bohatera Sienkiewicz wdowiec, wiedząc go od jednego kryzysu do następnego, aż do kulminacji, jaką jest samobójcza śmierć.

Ironia milczącej i obojętnej opatrności dotyka w ostatniej części *Trylogii* po raz pierwszy także kobiety. Losy bohaterek *Pana Wołodyjowskiego* (Basi, Zosi, Ewki) są tragiczne i mącą ich ufność w celowy bieg rzeczy. Kobiecość, która zwykle obiecuje w świecie Sienkiewicza ukojenie, trwałość moralnych prawd, ład domu i rodziny, tu: sama gubi tę pewność. Kiedy Basia wydobyła się z rąk Azji i ucieka przez śnieżne równiny, traci wiarę nie tylko w swoje siły, ale w coś więcej.

²¹ „Com ja takiego uczynił! Jakie grzechy na mnie ciąży, że mnie gniew boży ściga, że mną wiatr jakoby liściem zeschłym żenie? Jedna umarła, druga do klasztoru idzie, obie Bóg mi sam odjął, bom wiedać przeklęty, bo dla każdego jest zmiłowanie, dla każdego łaska, jeno nie dla mnie!...” [PW 175]. (Gdyby nie brak zgodności czasowej, mielibyśmy pewność, że mówi to Sienkiewicz o swych dwu pierwszych żonach, ale Marynuszka, która go porzuci, nie pojawiła się jeszcze w życiu pisarza).

„– Myślało żołnierzysko, że się dosłużyło, a ot mu nagroda! Ha! Bóg najlepiej wie, co robi, choć tego ni rozumem ludzkim pojąć, ni sprawiedliwością ludzką odmierzyć!” [PW 13].

Michał nie chce słuchać mętnych wyjaśnień Zagłoby, że to Bóg, a nie człowiek zabrał mu kobietę: „zgrzyt dobył się z jego zębów i zakrzyknął przyduszonym i urywającym głosem:

– Gdyby to był człek żywy? – ha!... niechby się taki znalazł! Wolałbym!... zostałaaby pomsta...” [PW 175].

Oto wszystko było przeciw niej: błędność dróg, ciemność, żywioły, człowiek, zwierzę, jedna tylko ręka boża zdawała się nad nią czuwać. W tej dobrej, słodkiej, ojcowskiej opiece złożyła całą swą ufność dziecinna, a obecnie i to ją zawiodło [PW 418].

To nie frazes czy konwencjonalny dyskurs rozpaczy, ale wyraźny schyłek witalności i optymizmu znamienych dla dwóch wcześniejszych części cyklu. To samo zwątpienie odkrywamy u Zosi Boskiej, którą autor uczynił niewolnicą Azji. Bitą, gwałconą i upokarzana na wszelkie sposoby przez sadystę nie znajduje pocieszenia ani wyjaśnienia swego losu. Obraz jej udręczenia wstrząsa ładem świata powieściowego, jest skandalem niezawinionego cierpienia, którego nie tłumaczy (i tłumaczyć nie powinna) religia ani historiozofia.

Była przedtem zawsze dziewczyną bez zmazy jak baranek, dobrą jak gołąb, ufną jak dziecko, prostą, kochającą – więc nie rozumiała, dlaczego dzieje się jej taka straszna krzywda, która już nie może być nagrodzoną, dlaczego ciąży nad nią taki nieubłagany gniew boży – i ta rozterka duszy na zwiększała jej ból, jej rozpacz [PW 470].

Słowo „Bóg” – choć często pojawia się w języku *Trylogii* – nie oznacza dla bohaterów siły rozumnie kierującej światem. Raczej funkcjonuje w powieści jako słowo służące do zaklinania samotności człowieka we wszechświecie. Performatywność: umowy, testamentu, obietnicy miłości czy małżeństwa, domaga się siły, która pozwoli spełnić obietnicę wypowiedzi, iż rzeczywistość uzna jej postanowienia. Performatyw to zaklinanie historii, aby ugięła się przed ludzkim pragnieniem panowania nad swoim losem. Powołuje więc autorytet „ojca” (Boga, króla, patriarchy, prawa), aby wskazać na zewnętrzny wobec języka fundament jego znaczenia, wiedząc, że żadne słowo nie ubezpiecza się samo. Potężne siły literatury oddał Sienkiewicz na służbę temu marzeniu, a zarazem rozsiał w powieści sygnały, że są to wyłącznie siły języka i tylko w obrębie języka działa ich moc. Ostatecznie więc jedynym gwarantem fortunności testamentu pułkownika Billewicza (i każdego innego performatywu w powieści) jest prawo fikcji. Romans historyczny, jakim jest *Trylogia*, to gatunek, w którym miłość, erotyzm, macierzyństwo toczą walkę z instytucjami prawa i przemocą, polityką i wojną – o władanie historią.

3. Syn, który się waha

W *Potopie* Sienkiewicz niezwykle mocno dowartościował rozum polityczny i świadomość moralną bohaterów. Kmicic jest bohaterem wyjątkowym, ponieważ zdobywa doświadczenia nie tylko wojenne, ale musi także uczyć się polityki. Cudowna przewrotność Sienkiewicza każe mu stworzyć diabelski duet nauczycieli. Odpowiedzialnej za lekcje etyki Oleńce towarzyszy Bogusław Radziwiłł – mistrz w zakresie pragmatyki politycznej. Zanim jeszcze dojdzie do lekcji z mistrzem, już jego brat udziela bohaterowi rady piekielnej z punktu widzenia ładu, jaki winien cechować świat i bohaterów eposu: „Ucz się arkanów polityki” [P I 409]. Polityka to świat wartości antagonistycznych wobec cnót wojennych. Świat *Ogniem i mieczem* przepełniała pogarda dla politycznych targów, kunktatorstwa, układów. Narrator, wraz z głównymi bohaterami, wyraża niecierpliwe oczekiwanie na wojenną politykę żelaznej ręki (główna metoda polityczna księcia Jeremiego), którą należy ostatecznie rozwiązać wszelkie kwestie: polityczne, religijne i społeczne. W *Potopie* widać zasadniczą zmianę w relacji: polityka – siła militarna. Są one ciaśniej powiązane, a polityka nie zostaje potępiona, ale wręcz dowartościowana. Narrator podkreśla na przykład, że źródłem sukcesów Karola Gustawa była w równym stopniu sprawność wojsk i talent wodza, co sztuka negocjacji uprawiana przez kanclerza Benedykta Oxenstiernę²². Narracja *Potopu* nie zawiera już tak wyraźnej apologii czystej przemocy; opowieść wiedzie zagubionego początkowo bohatera przez meandry wielkiej polityki, subtelnie i złośliwie portretując blichtr szlacheckiej świadomości obywatelskiej i pozór jednostkowego uczestnictwa w demokracji stanowej. Słuchając politycznych wizji Janusza Radziwiłła, Kmicic nie jest w stanie ocenić, co oznaczają one dla Polski, ani jakie są intencje księcia.

Pan Andrzej przestał parskać nozdrzami, natomiast palnął się dłonią w czoło i zakrzyknął:

– Głupim! głupim!

– Tego ci nie neguję – rzekł książę [P I 411].

²² W planie postaci fikcyjnych pochwałą polityki jest sukces Zagłoby, który pełną pochlebstw mową skłonił marszałka Lubomirskiego do współpracy z Czarnieckim.

Dopiero kiedy ksiązę Bogusław wyłoży bohaterowi, kawa na łąwę, interesy Radziwiłłów, wówczas zrozumie, że właściwa wojna jest tylko fragmentem nieustających ani na chwilę konfliktów politycznych. Kapitalny dydaktyzm monologu Bogusława objawia się w użyciu sugestywnej alegorii, która obrazowo wyjaśnia „głupiemu”, w jakim świecie macha szablą („Rzeczpospolita to postaw czerwonego sukna...” [P I 450]). Monolog księcia tworzy przewrotną paralelę z motywem testamentu Billewicza. Widać precyzyjne użycie języka symbolicznego w tej scenie, zgodne z omawianym wcześniej motywem oczekiwanego wyrzeczenia się prawa do sukcesji po nieobecnym „ojcu”. Teraz mamy przed oczami jego groźną alternatywę:

– Jest, panie kawalerze, zwyczaj w tym kraju, iż gdy kto kona, to mu krewni w ostatniej chwili poduszkę spod głowy wyszarpują, ażeby się zaś dłużej nie męczył. Ja i ksiązę wojewoda wileński postanowiliśmy tę właśnie przysługę oddać Rzeczypospolitej. Ale że siła drapieżników czyha na spadek i wszystkiego zagarnąć nie zdołamy, przeto chcemy, aby choć część, i to nie lada jaka, dla nas przypadła. Jako krewni, mamy do tego prawo [P I 450].

Diabelskość tej edukacji tkwi w tym, że rozumu politycznego uczą Kmicica zdrajcy, uzurpatorzy, politycy cyniczni. I to ich nauki, połączone z miłością do Billewiczówny, przeobrażają go w świadomego patriotę. Inaczej niż Skrzetuskiego i Wołodyjowskiego, obdarzył go Sienkiewicz sprytem nie tylko wojennym, ale i politycznym. Lekcja Bogusława to bryk polskiej historii, będącej zapisem doświadczenia pokoleń wielokrotnie zdradzanych politycznie; doświadczeniem trwającym ciągle w pokoleniu autora. Świadomość ta nie owocuje jednak sugestią, że trzeba przejść od wrogów metody „robienia polityki”. W tym miejscu Sienkiewicz robi nagły zwrot i nie wyciąga konsekwencji z tak sugestywnie namalowanego obrazu spisków i knowań. To wycofanie jest charakterystyczne i wiąże się ze świadomością, że przyjęcie tak bezwzględnej wizji polityki uzasadniałoby katastrofę dziejową Polski i pozbawiło naród bez państwa moralnych racji należnych zwyciężonym. Społeczny darwinizm implantowany do teorii historii przez Henry’ego Buckle’a jeszcze bardziej musiał podsyć w autorze *Bez dogmatu* lęk przed darwinowską wizją dziejów, gdzie naczelną funkcją jednostek i narodów jest przetrwanie dzięki eliminacji konkurenta²³.

²³ Ogromną rolę w upowszechnieniu darwinizmu w obrębie historiozofii odegrał hi-

Początek pozytywistycznego buntu wydawał się typowo „edypalnym” sporem pokoleniowym. Sam autor *Krzyżaków* był częścią „hor- dy”, która chciała wymieść postfeudalną mentalność polskiej inteligencji, aby zrobić miejsce dla nowoczesnej świadomości obywatelskiej: praktycznej, trzeźwej, pozytywnej²⁴. „Pozytywizm jest więc prezerwatywą przeciwko chorobie rozumu” – reklamował nowy światopogląd w „Przeglądzie Tygodniowym” z 30 listopada 1873, nr 50. Nie wahał się nawet pouczać wiejskich proboszczów, aby zajęli się czymś pożytecznym, na przykład jedwabnictwem.

historyczny ewolucjonizm Henry’ego Thomasa Buckle’a, na czele z jego *Historią cywilizacji w Anglii* (1857–1866), która ukazała się wkrótce w Polsce, w przekładzie Władysława Zawadzkiego (1862–1868). Zob. świetne, choć z konieczności niedopracowane, studium recepcji Buckle’a, autorstwa Andrzeja Feliksa Grabskiego, *Spór o prawa dziejowe. Kontrowersje wokół Henry’ego Thomasa Buckle’a w Polsce w dobie pozytywizmu*, Lublin 2002; a także: S. Fita, *Młodzieńcze lektury pokolenia pozytywistów*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994, s. 15; *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872*, dz. cyt., s. 8–11). Nie widać w pismach Sienkiewicza fascynacji książką Buckle’a, inaczej niż w przypadku Orzeszkowej, która debiutowała w „Gazecie Polskiej” 1866, nr 157 entuzjastycznym artykułem: *O historii cywilizacji angielskiej przez Henryka Tomasza Buckl[e]a*; czy Prusa, który podobno „przepędzał całe dnie w oknie swego mieszkania (na ulicy Gołębiej) dla przekonania niedowiarków, że liczba osób przechodzących przez ulicę w pewnych periodach czasu, musi być jednakową” (*Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872*, dz. cyt., s. 10). Odpowiada to przekonaniu Buckle’a o doskonałej funkcjonalności praw dziejowych, które decydują nawet o tym, że „w pewnym stanie społeczeństwa musi pewna liczba osób odebrać sobie życie” (cyt. za: A.F. Grab-ski, *Spór o prawa dziejowe*, s. 37). Jest to znamieny przykład, który pokazuje metafizyczną substytucję „Prawa” w miejsce „Opatrzności”. Idea ładu obejmującego każde pojedyncze istnienie jest zeświecczoną koncepcją bożego planu. Buckle powtarza w innym języku przestroę św. Mateusza: „Czyż dwóch wróbli z miedziaka nie sprzedają? a jeden z nich nie spadnie na ziemię bez Ojca waszego? A wasze włosy wszystkie na głowie są policzone” [Mt 10, 29–30, przekł. J. Wujka].

Mimo braku zarówno admiracji, jak i wyraźnej krytyki w wypowiedziach publicznych, literacka historiozofia powieści Sienkiewicza, jest zdecydowanie antybuckleowska. Z jednej strony nie podzielał on absolutnie przekonania o całkowitym zdeteterminowaniu dziejów przez niewzruszone prawa, które minimalizują znaczenie jednostki i decydują o jej losie, z drugiej zaś odrzucenie romantycznego mesjanizmu nie prowadziło autora *Quo vadis* do oczywistego wniosku, że zarówno „uznanie istnienia ewolucji w świecie przyrody, jak i naturalistyczny determinizm w historii prowadzą konsekwentnie do zanegowania fundamentalnej tezy teologicznej o rządzie Opatrzności w świecie” (A.F. Grab-ski, *Spór o prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 148).

²⁴ „Autor *Bez dogmatu* wyrobił sobie te właściwości, co Śniatyński, Chwastowski i Połaniecki, którzy wyszedłszy ze środowiska splątowanej, wysadzonej z siodła szlachty, zajmowali na nowo przodujące pozycje społeczne już nie z łaski ojców, ale własnym wysiłkiem” (A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 192).

Zamiast łupić po niesporach w mariasza z miejscowym wikarym, zamiast politykować o tym, co Francuz będzie robił na wiosnę, zamiast na koniec sypiać po obiedzie i chrapać spod kolorowej chustki, którą się od much twarz nakrywa – czyż nie lepiej zająć się jedwabnictwem, ocieniać plebanię morwowymi drzewkami, krajowi zapewniać miliony w przyszłości, sobie jednać wdzięczność potomnych i słodkie jeszcze za życia przeświadczenie, że się dla dobra bliźnich działa? [Cho II 6].

Mimo tego popędu demokratyzacji wczesnopozytywistyczny bunt przeciw „ojcom” od początku jest podszyty poczuciem winy. Wszak „ojcowie” są już martwi: zabici, zesłani, wyemigrowali, potracili majątki, zmieszczanieli. Bunt przeciw takim „ojcom” zdaje się Sienkiewiczowi jakiś niegodny. Ale kiedy przyglądamy się innym: Orzeszkowej, Prusowi, Konopnickiej, nawet Świętochowskiemu, zauważamy jak radykalizm nowego miesza się w ich pismach z czułością wobec pokolenia zwyciężonych. U Sienkiewicza ów impet rebelii przeciw „ojcu” od początku podlega wahaniu; on też najwcześniej porzuca dyskurs zbuntowanego „syna”, rezygnując także z bezpośredniego zaangażowania weń swego pisarstwa.

Wyhamowując w swoich powieściach krytyczną tendencję pozytywizmu, widoczną np. jeszcze w *Szkicach węglem*, porzuci też deklarowany minimalizm pozytywistycznego realizmu. Ujmując tę zmianę mało subtelnie, ale też bez uników, można powiedzieć, że projektuje literaturę, która przemówi w imieniu nieobecnego ojca – autorytetu, sensu, historii, prawa – i przywróci ciągłość zerwanego dyskursu. Inaczej mówiąc, jest synem, który płodzi „innego ojca”, a nie triumfalnie zajmuje opuszczone miejsce. Nie można pełnić funkcji ojca bez *signifiants*, którym ojciec nazywa dziecko – poucza Lacan. „Ojciec pojawia się wobec niego jako ten, który zabiera mu matkę i w ten sposób pozwala powstać jego ideałowi »ja«”²⁵.

A jeśli – zapytajmy sceptycznie – ojciec jest martwy, a prawo pochodzi od ojca-uzurpatora? Oto jak komplikuje się prosta symbolizacja sukcesji pokoleniowej zastosowana do XIX-wiecznej historii Polski. Proza Sienkiewicza, począwszy od lat 80., powstaje w świadomości tego powikłania, dlatego nie ma w niej, typowego dla wczesnego pozytywizmu, „edypalnego” dyskursu z przeszłością. W miejsce upokorzonego i osłabionego przez historię i zabory „ojca” Sienkiewicz

²⁵ E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 407.

wprowadza jego inne *imię* – literaturę, która dekomponuje obraz przeszłości Polski ukształtowany w ideologicznych polemikach młodych ze starymi; odrzuca więc karykaturalny obraz „ojca” skonstruowany przez zbuntowanych synów. Wymiana tradycji historycznej odbywa się przez swoistą symulację, która w powieściach historycznych naśladuje „głos ojca”. Dzięki tej strategii brzuchomówstwa syn nazywa siebie samego i przywraca sobie zerwaną, pozytywną ciągłość języka, tradycji, historii, odebraną mu przez uzurpatora. Przez to jego doświadczenie pokoleniowe zyskuje odmienną i łatwiejszą do zaakceptowania genealogię, poprzez gest przekroczenia „ojca martwego” w stronę „ojca silnego”.

Trylogia to przecież także pewien mit władzy państwowej, opozycyjny wobec powstających w XVII-wiecznej Europie monarchii absolutystycznych. Sienkiewicz widzi w demokracji szlacheckiej niewykorzystaną alternatywę dla ideologii silnych państw, triumfujących nad Polską w XVIII i XIX wieku. W felietonach z cyklu *Wiadomości bieżące*, z 1880 r., umieszcza (niezwykle ważne dla zrozumienia funkcji, jaką wyznaczał historiografii) omówienie *Dziejów Polski w zarysie* Michała Bobrzyńskiego:

Wedle tej szkoły przyczyny upadku winniśmy szukać przeważnie w samych sobie i w instytucjach, które spaczywszy się lub doszedłszy w błędnym rozwoju do potworności, zwichnęły zadania narodu, usunęły mu z drogi cele jego prawdziwe i skazały na niedołężny kwietyzm, koniecznie prowadzący do ruiny [Wb II 8].

Nie umieliśmy wytworzyć państwa, a zatem i siły, a zatem nie mogliśmy spełnić leżących przed nami zadań – i upadliśmy. Oto kwintesencja poglądów szkoły najnowszej [Wb II 8].

Jak widać, nie ma on wątpliwości, że wpływ tej szkoły na życie współczesnego Polaka jest szkodliwy, gdyż znaczy „to odbierać mu otuchę i podcinać podstawy moralne. Czy zaś działalność taka nie jest praktycznie szkodliwą i czy w zaślepionej swej bezwzględności nie wyda raczej gorzkich owoców, nad tym namyślać się nie widzimy potrzeby” [Wb II 61]. Mimo tych słów własne studia pisarza nad historią XVII wieku nie pozwoliły mu na proste odwrócenie tez Bobrzyńskiego, a krytyczne uwagi o historiozofii *Dziejów Polski w zarysie* zapowiadają już fascynujące pęknięcie w poglądach autora, które ujawni *Trylogia*. Jak się mają bowiem tęsknoty do „wojennego Pana”

czy apologia surowego wodza, jakim jest Jeremi Wiśniowiecki w *Ogniem i mieczem*, do przekonania Sienkiewicza, „że między państwem, które dla swej zasady państwowej pożera jak Moloch tysiące pokoleń, a bezsilną anarchią może się znaleźć coś trzeciego, jakaś zasada wyższa, którą właśnie historia powinna wypośrodkować” [Wb II 10]²⁶.

Despotyczny i charyzmatyczny dowódca (Wiśniowiecki lub Czarnecki) ma dwuznaczną pozycję w fabule, gdyż stanowi personifikację absolutystycznych monarchii XVII w., co potwierdza niezdecydowanie narratora w ocenie ich działań. Gloryfikuje on co prawda, na równi z postaciami, wojskowy geniusz tych wodzów, aby nagle stłumić entuzjazm, wspomnieć coś o zbrojnym zajeździe na sejm lub nieumiejętnej dyplomacji. Niezdecydowanie narratora jest zrozumiałe, jego pozycja wypowiedzi, choć symulowana gatunkiem, tkwi u schyłku XIX w. Jego autor jest ofiarą sukcesu historycznego Prus i Rosji oraz klęski własnego państwa, szuka zatem alternatywy, która potwierdziłaby, że tak nie musiało być. Nie przekonuje go więc, że to wadliwa konstrukcja ustrojowa była przyczyną upadku państwa polskiego. Na dowód podaje dwa upadki różnych zasadniczo państw: „jeden Hiszpanii z silnym rządem, drugi dawnej Rzeczypospolitej – bez rządu” [Wb II 64].

Nie sposób określić jasnego stanowiska autora na podstawie ukazania procesów historycznych w *Trylogii*. W *Ogniem i mieczem* narrator, spierając się z poglądami Jerzego Ossolińskiego na temat przyczyn powstania Chmielnickiego, mówi, że winę za to ponosi „cała Rzeczpospolita i wszystkie stany, jej przeszłość i ustrój państwowy” [OM II 412]. Zarazem przebija z tekstu niechęć do silnych instytucji państwa, a ciągi synonimicznych kategorii: sąd, państwo, prawo, zaborca, władza, porządek, tworzą dla niego – Polaka XIX w. – łańcuch znaczących, negatywnych konotacji. Jest to niechęć wynikająca z liberalnego światopoglądu i doświadczenia narodu podbitego, czego skutkiem jest przekonanie, że im lepiej państwo jest zorganizowane, tym bardziej zagrożona staje się wolność jednostki. Takiego państwa Sienkiewicz nie docenia w przeszłości i nie chce dla przyszłej Polski²⁷.

²⁶ Są to sądy zbieżne z rozważaniami Herberta Spencera zapisanymi w książce *Człowiek wobec państwa* (*The Man Versus the State* – 1884) – wyd. polskie: *Jednostka wobec państwa*, Warszawa 1886.

²⁷ Subtelność tej sprzeczności widać dopiero przy wnikliwej analizie wizji władzy w *Trylogii*, dlatego nie ma racji Adam Kersten, pisząc, że „Sienkiewicz podzielał wraz z history-

Warto przypomnieć w kontekście tego dylematu popularność *Hamleta* wśród XIX-wiecznych czytelników. Jak ważny był to utwór dla samego Sienkiewicza, pokazała wielostronnie Jolanta Sztachelska w swojej książce²⁸. *Hamlet* dla pozytywistów mógł być patronem podwójnego zakazu buntu – przeciw pokoleniu „słabych ojców”, ale także – co się wyraża w niechęci pozytywistów do walki zbrojnej – przeciw ojcom-uzurpatorom, czyli zaborcom. Sienkiewicz nie godzi się z ideologią walki, także z obawy przed niebezpieczną *mimesis* rewolucji, która w jego mniemaniu naśladowuje to, co obaliła²⁹. Widać to zwłaszcza w postawie pisarza wobec wydarzeń rewolucji 1905 roku.

Jaka ma być, wobec tego, ta bardziej koncyliacyjna wizja historii – „trzecia droga” między anarchią szlachecką a absolutyzmem; między XIX-wiecznym dylematem: „bić się czy nie bić?”, i co znaczą dla czytelnika tamtego czasu słowa Jeremiego, że „lepiej dla narodu rycerskiego ginąć, niż się upodlić i kontempt całego świata dla siebie obudzić” [OM I 382]? Czy autor je podziela? Jak zwykle, znajdziemy w jego twórczości potwierdzenie diametralnie różnych odpowiedzi. Brak silnego państwa i jego sprawnych instytucji zastępuje w *Trylogii* społeczna funkcjonalność wojny. Opiera się to na przekonaniu, że jedynie wstrząs militarny może ze społeczeństwa szlacheckiego wydobyć jego najlepsze cechy, energię i wolę sanacji. Pisząc

kami »nowej szkoły« ich poglądy na monarchię” (A. Kersten, „*Potop*” – historia, Warszawa 1970, s. 51). Silna władza królewska jest korzyścią dla instytucji państwa, ale oznacza zniewolenie obywatela. Z typowo liberalnego stosunku do władzy wynika też dla Sienkiewicza całkowita odmienność Polaków i Rosjan, gdyż „nam, jako narodowi z kulturą łacińską, jest prawie zupełnym niepodobieństwem porozumieć się z dzisiejszymi Rosjanami, naprzód dlatego, że w głębi duszy są to nomady, którym np. przesiedlanie chłopów polskich na Sybir, a sybirskich do nas wydaje się rzeczą zupełnie prostą, a po wtóre, że są to ludzie bez poczucia ojczyzny. Było nią dla nich tylko państwo, czyli rząd – a teraz będzie taka czy owaka społeczna doktryna” [Do Antoniego Osuchowskiego, 21 VI 1906, Li III/2, 330].

²⁸ Sam autor wyznawał po latach: „Osobiście mało znam ludzi, z którymi bym rozmawiał równie chętnie, jak rozmawiałem z *Hamletem*” [Dlaczego mogłem czytać *Szekspira*, D XL 149].

²⁹ Freud w klasycznej interpretacji *Hamleta* pisał: „*Hamlet* zdolny jest do wszystkiego, tylko nie do zemsty na człowieku, który zamordował jego ojca i zajął jego miejsce u boku matki, na człowieku, który pokazuje mu urzeczywistnienie jego wypartych życzeń dziecięcych. Odrzę, która powinna popychać go do zemsty, zastępują u *Hamleta* wyrzuty wobec samego siebie, wyrzuty sumienia, podszeptującego mu, że – w dosłownym tego słowa znaczeniu – wcale nie jest lepszy od grzesznika, któremu chce wymierzyć karę” (Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 234).

w 1880 r. w „Niwie” o *Szkicach* Kubali, tworzy Sienkiewicz już znamionną dla siebie opozycję między niedowładem państwa a energią wojenną dawnej Polski:

Państwo psuło się wprawdzie wewnątrz, nie umiało zdobyć się na ład i wewnętrzny porządek, brakło mu sprężystości, trwałych urządzeń i statku do życia w pokoju, ale duch wojenny jeszcze nie zgasł, poczucie obowiązku walki i śmierci za ojczyznę było żywe i dlatego ta nierządna Rzeczpospolita mogła być jeszcze straszną czasu wojny, tym bardziej że siły istotnie miała przeogromne [MLA 138].

Wbrew diagnozom Bobrzyńskiego o przyczynach rozkładu państwa, Sienkiewicz odrzuca absolutystyczną terapię patologii społeczeństwa szlacheckiego. Powieściowe opisy władzy królewskiej dostarczają obrazów „władzy słabej”, która nie buduje swej pozycji na negacji, wykluczeniu czy dyscyplinie. Idea „słabej władzy” u Sienkiewicza dość dobrze koresponduje z koncepcją „słabej myśli” Gianniego Vattimo, który pisze, że następowanie Nowego to „nie próba tworzenia nowych – czyli lepszych – języków, projektów, wizji, które miałyby zastąpić stare i zużyte, zdezaktualizowane języki, projekty i wizje, ani nawet nostalgia za tym, co nowe, lecz pewien specyficzny stosunek do tego, co zastane, polegający na nieuchronnym uwikłaniu w to, co pozostawia ona za sobą, i pogodzeniu się z tą kondycją”³⁰. Odpowiada to postawie pisarza wobec przeszłości, który jej nie odrzuca, ani się do niej nie dystansuje, wskazując nieuchronne w nią uwikłanie, które nie da się wyjaśnić w linearnej fabule przejęcia lub odrzucenia.

Wahanie i niepewność narracji o siłach historii są szczególnie widoczne na płaszczyźnie relacji: syn – ojciec. Obszernie opowiedziane zostają tylko dwie: o Kiemliczach i Nowowiejskich. Pierwsi stanowią wzorcowy przykład relacji synów z ojcem, opartej na identyfikacji i rywalizacji. Dwóch synów to bliźniacy, całkowicie podporządkowani ojcu, ślepo mu oddani, ale równocześnie nieśmiało starający się walczyć o swoją część łupów.

Ojciec bił się nie gorzej od synów bliźniaków, ale po każdej bitwie wydierał im najznamienitszą część łupu, rozwodząc przy tym skargi i żale, że go krzywdzą, grożąc przekleństwem ojcowskim, jęcząc i narzekając.

³⁰ A. Zawadzki, *Noica, Vattimo: „myśl słaba” i jej konsekwencje*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 175.

Synowie warczeli na niego, ale dość głupowaci z natury, pozwolili się tyranizować [P II 26].

Dopiero kiedy stary Kiemlicz zginie w starciu z podjazdem szwedzkim, synowie zaczną zbierać sowite łupy, walcząc wraz z Kmicicem i Tatarami. Wówczas jednak on zajmie miejsce ojca, przejmując jego funkcję w dystrybucji zgromadzonych bogactw.

Otwarty konflikt między synem a ojcem obserwujemy natomiast w *Panu Wołodyjowskim*, wbrew zapewnieniom narratora, że akcja rozgrywa się w czasach „wielkiej władzy rodzicielskiej, która w przyszłości urosła aż do bezgranicznej przewagi” [PW 331]. Tymczasem to syn góruje tu nad ojcem absolutnie: uciekł z domu, 11 lat służył w wojsku, zgromadził skromny majątek, a teraz chce się żenić i prosi ojca o błogosławieństwo, ale daje do zrozumienia, że jak go nie dostanie, to też się ożeni [PW 344–346]. Młody Nowowiejski nie lekceważy jedynie własnego ojca; jego autonomia jest szczególnie w całym cyklu, ponieważ żaden inny bohater tak ostentacyjnie nie omija „ojców”. Kiedy dowiaduje się, że ojciec Zosi jest w niewoli i nie może podjąć decyzji o ślubie córki, podejrzewa jakąś grę.

Bo co do matki sunę, ta mówi: „Mąż w niewoli” – co do córki, ta prawi: „Tatusz w niewoli”. A cóż to? Ja tego tatusia w łychach trzymam czy co? [PW 346].

Synowska pycha zostaje straszliwie ukarana. Lekceważony ojciec umiera zarżnięty przez Azję, a siostra i piękna narzeczona syna stają się niewolnicami zabójcy. W ten sposób syn, który dopiero co uwolnił się od ojca, zostanie wyrwany ze swej samodzielności i autonomii i przymuszony do zemsty, której dokona z niebywałym, symetrycznym wobec zbrodni Azji, okrucieństwem. Zemsta nie ustanawia jednak nowego porządku, a tylko potęguje chaos zbrodni. Ostatecznie Sienkiewicz porzuca swego bohatera, gubiąc go bez śladu w powieściowym świecie. Zlekceważony, a następnie zbezczeszczony ojciec pochłania syna.

Dwa przykłady ostrego konfliktu z ojcem pokazują, że relacja z przeszłością oparta na negacji kończy się źle, rujnuje teraźniejszość, infekuje ją winą ojców³¹. Negatywny wymiar otwartej rywalizacji z ojcem utwierdza w *Potopie* przywołanie *tabu* polskiej historii politycznej: za-

³¹ Nazwisko ojca Azji (Tuhaj-bej) budzi grozę i szacunek, a on sam „wyrósł w ich oczach,

kazu mordu króla. Jest to najstraszniejsze oskarżenie, jakie ciąży na Kmicicu; najbardziej przewrotna rana, jaką mógł mu zadać książę Bogusław. Według słów Radziwiła, Kmicic miał zgodzić się „pojechać na Śląsk, porwać Jana Kazimierza i żywego lub umarłego Szwedom wydać” [P II 122]. Mord „królewskiego ojca”, to największa zbrodnia, jakiej mógłby dokonać polski szlachcic. Sam Bogusław potwierdza trwałość tego zakazu, narzekając prywatnie, że nie sposób znaleźć w Polsce kandydata na skrytobójcę króla. „Żeby to tak w Paryżu, albo choćby i w Niemczech, w jeden dzień znalazłbym ci stu ochotników, ale w tym kraju nawet i tego towaru nie dostanie” [P II 113].

Może więc dziwić fakt, że narrator i postacie mówią z aprobatą o ponawianych usiłowaniach Rocha Kowalskiego, który bez ogródek wyznaje swe pragnienie zabicia króla: „jakem Kowalski! Tak w pierwszej bitwie prosto na króla szwedzkiego skoczę!” [P II 447]. Próby te budzą nie tylko aprobatę narratora i towarzyszy Rocha, ale nawet samej niedosłej ofiary, czyli króla Karola Gustawa, którego bawi „fantazja kawalera”. Na pozór stoi za tym „cynizm Kalego”: cudzego króla wolno zabić, własnego to grzech, ale powody tej sprzeczności są bardziej złożone. W utajonej symbolice wykluczenia Karol Gustaw traci nietykalność. Jest królem, ale chcąc być królem polskim, nie wybranym, ale zdobywającym tron, staje się uzurpatorem, dołączając w ten sposób do hordy zbuntowanych synów. Jego siła i niezależność imponują polskim rycerzom, a narrator posuwa się nawet do porównania go z największym wodzem ukazany w *Trylogii*: „Z blasku i barwy oczu przypominał Jeremiego Wiśniowieckiego” [P III 111]. Paradoksalnie podobieństwo z Jeremim nie wzmacnia powagi królewskiej Karola, ale właśnie usuwa go ze świętego kręgu nietykalności. Sienkiewicz wielokrotnie w *Ogniem i mieczem* akcentował anarchiczne postęпки Jeremiego. Już początek powieści pokazuje nam przecież Skrzetuskiego, który wraca z poselstwa na Krym. Namiestnik posługuje do chana w prywatnej sprawie księcia, a nie Rzeczypospolitej: „chodziło mu o ukaranie kilku murzów tatarskich” [OM I 20].

Bezwzględność, siła, autorytarne rządy nie są w *Trylogii* cechami pożądanym dla króla³². Przeciwnie, atrybuty władzy królewskiej za-

jakby wielkość ojcowską wziął w siebie” [PW 291]. Wielkość ojca nie zostaje przejęta, ale zdegradowana w potworne czyny syna.

³² Postawa niechęci wobec idei absolutyzmu wydaje się lokalnym i historycznym prob-

wierają, zwłaszcza w *Potopie*, elementy bezradności, kobiecej lub dziecinnej słabości, głębokiego uzależnienia od szlacheckiej społeczności elekcyjnej. Właśnie ta słabość króla zdaje się budzić aprobatę autora. Najpewniej ów kult „słabej” władzy zostaje wyrażony w *Potopie*. Prócz opisywanego wyżej przemieszczenia autorytetu moralnego i politycznego w sferę kobiecości, skuteczność miękkiej przemocy reprezentują dwie postacie „ojców”: król Jan Kazimierz i przeor Kordecki. Ich synteza daje obraz fantazji o polskim królu idealnym. Zagłoba stwierdza ironicznie, że „króla gdyby pies ukąsił, on zaraz by mu przebaczył i jeszcze by mu sperkę dać kazał. Takie już u niego serce!” [P II 444]. Ale działanie takiej „serdecznej” władzy – przekonuje Sienkiewicz – jest daleko skuteczniejsze niż surowość i dyscyplina rządów.

Kmicic, widząc wycieńczoną twarz króla („wymizerowaną, żółtą i przezroczystą jak wosk kościelny. Oczy królewskie były wilgotne, a powieki zaczerwienione” [P II 350]), doznaje natychmiastowej przemiany. „Szlachcic, zuchwały warchoł, zmarł w nim w jednej chwili,

lemem Polaka czasu zaborów, ale specyficzna niechęć Sienkiewicza do wojny państwowej, a nie narodowej, nie jest odosobniona. Freud w *Aktualnych uwagach o wojnie i śmierci* (1915) pisze z niechęcią o państwie, które zmonopolizowało bezprawie, „tak, jak uczyniło to z solą i tytoniem. Państwo toczące wojnę pozwala sobie na każde bezprawie, na wszelką przemoc, do której prawa odmówiono by jednostce” (Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, w: Tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 30).

Znamienny w tym względzie dialog wiodą bohaterowie *Potopu* na temat ewentualnej dyktatury wojennej Janusza Radziwiła:

„– A niech będzie i dyktatorem, byle Szwedów bił – odpowiedział Zagłoba. – Ja pierwszy votum za tym daję, aby mu dyktatura została powierzona.

Jan Skrzetuski zamyślił się i rzekł po chwili:

– Byle nie chciał zostać protektorem jako ów Angielczyk Kromwel, którego na pana własnego nie wahał się świętokradzkiej ręki podnieść.

– Ba, Kromwel! Kromwel heretyk! – zakrzyknął Zagłoba.

– A książę wojewoda? – spytał poważnie pan Jan Skrzetuski.

Na to umilkli wszyscy i ze strachem przez chwilę patrzyli w przyszłość ciemną” [P I 222–223].

Nawet w *Ogniem i mieczem* narrator wcale nie sprzyja gremialnemu przechodzeniu żołnierzy pod znaki Wiśniowieckiego:

„Był to jeden z tych smutnych, coraz częstszych w owym czasie przykładów niekarności wojskowej, którą zrodziły zarazem nieudolność wodzów, niezgody ich między sobą, bezprzykładna groza przed potęgą Chmielnickiego i niebawome dotychczas klęski, a zwłaszcza piławiecka” [OM II 290].

Widać więc wyraźnie, że Sienkiewicz nie tworzy w postaci Jeremiego obrazu władcy doskonałego, jak postrzega to Henryk Markiewicz w artykule: *Wizja państwa w kulturze polskiej drugiej połowy XIX w.*, w: *Literatura i historia*, Kraków 1994, s. 10.

a urodził się regalista oddany duszą całą swemu królowi” [P II 350]. W tym marzeniu powieściowym słaby król eksponuje swoją słabość (płacze, wzrusza się, lituje, wybacza itp.), dzięki czemu wymusza powstanie odpowiedzialnej siły po stronie obywatela; słabość władcy szantażuje obywatela swoją słabością. „Słaby” ojciec posługuje się raczej łagodną perswazją niż żądaniem czy rozkazem. Narodziny takiej etyki obywatelskiego obowiązku opartego na poczuciu winy obrazowo tłumaczy Zagłoba:

Ze szlachtą, mości panowie, trzeba po ojcowsku, nie po dragonisku... Powiesz mu: „Panie bracie, a bądź łaskaw, a idź”, rozczulisz go; na ojczyznę i sławę wspomniawszy, to ci dalej pójdzie niż dragon, który dla lafy służy [P III 21].

W przeciwnym wypadku silny król prowokuje bunt, a rządy tyra-na usprawiedliwiają nawet mord na jego osobie. Ucieczka króla na Śląsk i odstąpienie od niego części szlachty wynikało, zdaniem narratora, z błędnego rozpoznania natury jego władzy, który to błąd sprawił, że szlachta „nazywała tyranem dobrego Jana Kazimierza, posądzając go, że do *absolutum dominium* dąży” [P II 134]. *Trylogia* pokazuje trwałość szlacheckiego lęku przed tyranią, które pokolenie Sienkiewicza przejęło w spadku po swych przodkach. Jak pisze Anna Grześkowiak-Krwawicz, „polska praktyka polityczna, ale też i teoria nigdy nie przejęła Hobbesowskiej koncepcji silnej władzy, jako gwaranta i stróża indywidualnych swobód poddanych”³³. Skoro więc nie strach przed silną władzą ani przed prawem, którego działanie w czasie wojen pozostaje zawieszone, fundamentem lojalności obywatela wobec swego państwa pozostaje więc dobrowolne zobowiązanie się obywatela do ograniczenia własnej wolności i podjęcie obowiązków wobec państwa³⁴. Słabość króla owocuje cnotą obywateli, a wspólnie tworzą delikatną równowagę władzy, która strzeże wewnętrznej suwerenności kraju³⁵.

³³ A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina Libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*. Gdańsk 2006, s. 26.

³⁴ „Sam na siebie nakładam i sam opłacam, sam stan mój roztrząsam, siły moje zważam i sam się determinuję” – napisze anonimowy autor *Uwag po roku 1790*, [b.m. 1790], s. 40. Cyt. za: A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina Libertas*, dz. cyt., s. 108.

³⁵ „W okresie kryzysu państwa, a i myśli politycznej, na przełomie XVII i XVIII wieku rozpowszechniło się w niej popularne wśród szlachty przekonanie, że co prawda wolność polska jest wciąż idealna, ale obywatele odeszli od cnoty przodków i stąd wszelkie klęski

Można zadać pytanie, po co w ogóle temu światu król, zwłaszcza że większa część opisanych w *Trylogii* wydarzeń odbywa się bez niego. Odpowiedź pokazuje, jak znakomite było rozeznanie Sienkiewicza w *epistémé* politycznej epoki. W świecie *Trylogii* król jest reprezentacją wolności szlachty, potwierdzeniem jej podmiotowości politycznej. Jest królem dlatego, że został wybrany; jest potrzebny, aby można go było wybrać, a tym samym potwierdzić suwerenność polityczną obywateli, którą król dziedziczny lub tyran mógłby ograniczyć.

Jan Kazimierz wraca wtedy, kiedy mu wolno, a umożliwi mu to jeden szlachcic, wcielając mit doskonały: jeden głos szlachecki (jedna szabla) umożliwia i pozwala na powrót króla, który sam jest niezdolny nawet do podjęcia decyzji o powrocie. To Kmicic razem z królową przekonują go, że już może wrócić: „Zaufaj im, panie, bo oto tęsknią już za swą krwią jagiellońską i za ojcowskimi rządami twymi... Jedź między nich” [P II 365]. Powieść konsekwentnie realizuje ideę słabej władzy, stąd wpływ króla na klęski doznane od Szwedów jest całkowicie marginalny, bowiem – jak wyznaje Kmicic – nie króla to wina, że „cała Rzeczpospolita prowincją szwedzką się staje. Samiśmy się do tego przyczynili, a ja lepiej niż kto inny!” [P II 139]. Przejęcie odpowiedzialności nie jest tylko ekspiacją, ale trzeźwą oceną politycznej rzeczywistości tego czasu.

Mimo tak wielu zalet powieściowy Jan Kazimierz nie jest władcą doskonałym. Miętkość jego charakteru przejawia się lekkomyślnością i niestałością. „Miał to bowiem w swej naturze Jan Kazimierz, że umysł jego łatwo przechodził od powagi do pustoty niemal i od ciężkiej pracy do rozrywek, którym gdy przyszła na niego taka chwila, oddawał się duszą całą, jakby żadna troska, żadne zmartwienie nie obciążało go nigdy” [P II 380].

Braki ojca królewskiego zostaną uzupełnione przez postać ojca Kordeckiego. Jako zakonnik przeor częstochowski reprezentuje niejako słabość urzędową, a jej działanie stanowi jeden z cudów świętego miejsca. Katolicyzm wcielony w przeora Jasnej Góry sprawia, że „różnice stanu znikły: chłopskie sukmany zmieszały się z kontuszami, żołnierskie kolety z żółtymi kapotami mieszczan” [P II 172]. Prze-

Rzeczpospolitej” (A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina Libertas*, dz. cyt., s. 32). „Co tam pakta, jeśli kto pocziwości nie ma!” [PW 86] – stwierdza Zagłoba i wypowiedź ta pokazuje, jak znakomicie Sienkiewicz rozpoznał ustrojowy mechanizm demokracji szlacheckiej.

or uzupełnia powieściowy ideał władcy: to „ojciec” bezpieczny, nieopresywny, niefataliczny. Pozwala być innym, nie wymuszając na nich aktywności politycznej; sam zdaje się istnieć poza różnicą i konfliktem, nie jest politykiem, bo nie pozwala nim być wrogowi. Terytorium jego władzy nie ma granic – jak powiada narrator – do klasztoru, „kto chciał, wchodził, kto chciał, wychodził; na murach, przy działach, zgola nie było żołnierzy” [P II 170]. Twierdza zmienia się w chrześcijańską misję, przekształconą tak przez samą obecność księdza Kordeckiego, który „uśmiechał się jak zorza i szedł dalej, a koło niego, nad nim i przed nim szła ufność i pogoda” [P II 204]. Sienkiewicz nie rezygnuje z tej wizji nawet w zestawieniu z rzeczywistością oblężenia, śmierci i cierpienia. Wszystko, co znajdzie się w promieniu symbolicznej emanacji bezbronnego „ojca”³⁶, traci swój groźny wymiar, a dramat wojny przekształca się w dramat pasywny.

Więc błogosławił lud, wojsko, chorągwie kwitnące jak kwiaty, a migotliwe jak tęcza; potem błogosławił mury i wzgórza na okolice patrzące, potem błogosławił działa mniejsze i większe, kule ołowiane, żelazne, naczynia z prochem, dyłowania przy armatach, stopy srogich narzędzi do odparcia szturmów służących; potem błogosławił wioskom na dalekościach leżącym i błogosławił północy, południu, wschodowi i zachodowi, jak gdyby chciał na całą okolicę, a całą tę ziemię moc bożą rozciągnąć. Biła godzina druga z południa, procesja była jeszcze na murach [P II 209].

Niebywała jest spójność symboliczna *Trylogii*. Model władcy doskonalego, „ojca” symbolicznego, wyzbytego woli mocy, wyznacza wzorzec fabuły dla bohaterów wątków miłosno-przygodowych. Obaj – Jan Kazimierz i Augustyn Kordecki – dokonują symbolicznej adopcji Kmicica, a na wyższym planie – całej nawróconej szlachty:

– Jędre! Takiś mi miły jako syn rodzony. [...] Z serca odpuszczam ci wszystko, boś już winy zmazał! [P II 429].

– To się ksiądz Kordecki ucieszy! Ojciec syna nie może tak miłować, jak on jego miłował! [P II 440].

³⁶ Małgorzata Gorzelak wskazała na dwa portrety przeora, które mogły stanowić inspirację dla postaci powieściowej. Znamienne, że na drugim z nich przeor ma czarną brodę (jak w powieści) i surową twarz. „To twarz żołnierza, co podkreśla szablą leżącą u jego stóp” (M. Gorzelak, *Sienkiewiczowski „Potop” a ikonografia Jasnej Góry*, w: *W rocznicę Jasnogórskiego Tryumfu 1655. Recepcja twórczości Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 79). Z obu oznak militarnych Sienkiewicz rezygnował.

Adopcja wikła syna w „dług” zadośćuczynienia, który musi zostać spleacony w tej samej monecie – w ofierze, a nie w triumfie mocy. Kulminacyjne sceny poszczególnych części oparte są konsekwentnie na schematach pasyjnych. Wzorzec fabuły nawrócenia zapowiada już bohater *Niewoli tatarskiej*, mówiąc o sobie, że „więcej do konającego człowieka lub do Łazarza niż do rycerza byłem podobny” [*Niewola tatarska*, D V 31]. Bohater *Ogniem i mieczem* jest w chwili swego triumfu tak wycieńczony chorobą, że „Kuszel z Wołodyjowskim prowadzili, a raczej wlekli Skrzetuskiego do karety, on zaś osłabł zupełnie i ciążył im coraz bardziej. Głowa zwisała mu na piersi i nie mógł już iść i opadł na kolana przy stopniach kolaski” [OM II 432]. Podobnie Kmicic, który do Oleńki „zbliżał się oto jak Łazarz” [P III 422], a także „wniebowzięty” samobójczym wybuchem prochów Wołodyjowski. Nie ma więc w finałach powieści prostego triumfu, ale kulminacja pasji; apogeum fizycznego i duchowego wyczerpania. Dopiero po spełnieniu tej ofiary można otrzymać nagrodę: „silne a słodkie ramiona Kurcewiczówny”; Oleńkę całującą rany męczennika; Basię leżącą krzyżem na podłodze.

Aby ofiara jednostkowa zyskała sens powszechny, wiadomy każdemu i niepowątpiewalny, musi zostać potwierdzona głosem „ojca”. Kmicicowi wydaje się, że sam może poinformować Oleńkę i wszystkich innych, kim jest naprawdę. „– Nic jeszcze nie wiedzą, ale się ode mnie samego dowiedzą” [P III 410–411]. Narracja nie potwierdza jednak zapowiedzi bohatera, byłby to bowiem gest barona Münchhausena – wyciąganie za włosy samego siebie z bagna. Pojedyncza wypowiedź nie może przecież być świadkiem w sprawie własnej prawdziwości.

Docieramy w ten sposób do miejsca, w którym spotykają się głosy „ojców”: Billewicza, Jana Kazimierza i przeora Kordeckiego. Każdy z nich potwierdza dzieje Kmicica, gwarantuje performatywność zapisów testamentu, legitymizuje rzeczywistość przemiany z Kmicica w Babinicza i powrót do własnego imienia w blasku chwały. List królewski odczytany w kościele jest koniecznym aneksem do postanowień testamentu. Zgodnie z jego brzmieniem Kmicic musiał walczyć o Oleńkę z Bogiem, mógł więc zwyciężyć boskiego rywala tylko jako „święty”. W ten sposób fabuła romansu i fabuła odkupienia zlewają się w jedno. Żeby jednak paralela mogła się dopełnić, musi nastąpić potwierdzenie, że usunięta została przeszkoda w postaci „szpetnych

uczynków”, o których mówił testament. Może to zrobić jedynie „słowo ojca” – prawodawcy. Nigdy nie jest to realna obecność mówiącego „ojca”. Miejsce króla pozostaje puste tak, jak od początku nieobecny był dziadek Billewicz³⁷. List rehabilitujący Kmicica jest streszczeniem jego powieściowych losów, które powtórzone w słowach króla, przywracają właściwą interpretację testamentu. Oto triumfalny powrót „imienia ojca” w pełni symbolicznej mocy: „My, Jan Kazimierz, król polski, wielki książę litewski, mazowiecki, pruski *etc.*, *etc.*, *etc.* W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego, amen” [P III 413]. W „imieniu ojca” kryją się zjednoczeni: ojciec (król) i matka (ojczyzna). „Imię króla” mówi głosem księdza w kościele i wymienia Kmicicowe „zasługi względem [królewskiego] majestatu i ojczyzny tak niezmierne, że i syn większych ojcu i matce oddać by nie mógł” [P III 416]. Głos „ojca”, po pierwsze, uwalnia Kmicica od Babinicza i przywraca mu rodową tożsamość; po drugie, znosi przyległość do „tamtego” Kmicica (zdrajcy i rebelianta), rozstrzygając wszelkie spekulacje i wątpliwości słuchaczy („To jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie” [Mt 17, 5]).

Testament i list tworzą całość – odczytane na głos – porządkują, obiektywizują i ostatecznie wyjaśniają historię jednostki. Rozstrzygający głos króla Jana Kazimierza to fantazja o końcu interpretacji – wreszcie przychodzi kres intryg, kłamstw, pomyłek, gier, ład jednoznaczności zostaje przywrócony. Oczywiście to nie głos, ale list, literatura, streszczenie tego, co czytelnik i tak już wie, skoro doczytał powieść do owego miejsca. Mimo tej wiedzy słuchamy jeszcze raz, aby zobaczyć „jak to działa”, sycić się rozkoszą sensu i śnić o słowie Ojca, które rozjaśni i usensowni dzieje, i nasz jednostkowy w nich los. Odgrywamy zadziwienie już czytany, właśnie dlatego, że zmienił się podmiot wypowiedzi, a literatura tak pięknie symuluje Logos.

³⁷ Gorzka ironia autora objawia się w finale *Pana Wołodyjowskiego*. Tam „ojciec” przybywa osobiście i to w aurze zbawiciela, ale wtedy bohater już nie żyje, więc może się tylko pomodlić za jego duszę.

„do kościoła wszedł pan hetman Sobieski. [...]

– *Salvator!* – krzyknął w proroczym uniesieniu książdź” [PW 603].

4. „i”?

W 1912 r. Sienkiewicz napisał nowelę pt.: *Autorki. Humoreska o dzieciach, nie dla dzieci*³⁸. Bohaterkami są dwie jedenastoletnie dziewczynki: Marynia i Irka. Irka ma rodziców, natomiast Marynia została sierocą w wieku trzech lat i opiekuje się nią ciocia „Aniela Ocieska, bezdzietna wdowa, a zarazem wcale ładna i zupełnie młoda ciocia, licząca zaledwie dwudziesty ósmy rok życia, a szósty wdowieństwa” [*Autorki*, D VI 255]. Sienkiewicz dubluje zatem nieobecność ojca. Marynia nie ma własnego ojca, nie zastępuje go też nieżyjący mąż cioci, która jednak zastępuje jej matkę. Adoratorem cioci jest poeta Stefan Okniński, „który podpisywał się pod sonetami pseudonimem »Lemiesz«” [*Autorki* 255]. Na starania pana Stefana ciocia odpowiadała, że nie może zostawić Maryni, ale „Lemiesz” twierdził, że „kocha z całego serca i Marynię. Ciocia rumieniła się mocno z powodu tego »i«, a pan Stefan, kładąc osobliwy nacisk na tę literę, mówił rzeczywiście prawdę, gdyż kochał szczerze i ciocię, i śliczną Marynię, a nawet i Irkę” [*Autorki* 255].

Literę „i” oznacza autor kursywą, kładąc na tym spójniku znaczący przycisk, coś jakby porozumiewawcze mrugnięcie. A gdyby czytelnik przegapił graficzne *signifiant*, tekst noweli dodaje komentarz narratora, który potwierdza, że „i” ma funkcję poważniejszą niż rola łącznika w zdaniu. Wyjątkowe znaczenie poświadcza rumieniec cioci, choć sam nie odsłania znaczenia wypowiedzianej z przyciskiem samogłoski, ale jest kolejnym elementem znaczącym, którego znaczenia nie możemy być pewni. Nie sposób rozstrzygnąć, czy oznacza zawstydzenie z powodu wyznania jej miłości przez Stefana, czy też z racji frywolnego żartu o równoczesnym uczuciu do niej i do Maryni. Chcąc osłabić kontrowersje płynące z takiej lektury, można próbować zburzyć współrzędność tych uczuć (skoro pan Stefan „kochał szczerze i ciocię, i śliczną Marynię”), zakładając, że mówi to przyszły „opiekun” Maryni (jako mąż jej ciotki). Tekst jednak wcale tego nie chce, a humoreska broni swej perwersyjności, wskazując, że uczucie Stefana obejmuje „nawet i Irkę”.

³⁸ Znamy także adaptację sceniczną noweli: *Autorki. Obrazek sceniczny w 1 akcie*. Wydaje się jednak wątpliwe, aby sam Sienkiewicz dokonał tej przeróbki, tak jest słaba.

Nic tu nie zostało odkryte, ani wyinterpretowane, a jedynie w zdziwieniu objaśnione. Żart o tym – jak dojrzały mężczyzna równocześnie (pragnie) kocha dorosłą kobietę i dwie 11-letnie dziewczynki jest niepokojąco jawny, a niepokój nie zostaje wystarczająco odsunięty przez śmiech. Pytanie właściwe brzmi: co ta jawność skrywa? dlaczego Sienkiewicz chce z nami o tym żartować?

Pobudzanie śmiechu nie jest bezinteresowne. Humoreska jest sprytną grą, w której pisarz stara się zjednać czytelnika dla tematu kontrowersyjnego, jakim jest konfrontacja dorosłego z seksualnością dziecięcą. Zgodnie z tezą Freuda, komizm o treści erotycznej jest formą obejścia zakazu kulturowego, który nie pozwala mężczyźnie wyjawic bezpośrednio intencji erotycznej. Zastępczym źródłem zabronionej rozkoszy staje się więc śmiech, który został wywołany przez erotyczny żart. W idealnej strukturze komunikacji komiczno-erotycznej mężczyzna opowiada nieprzyzwoity dowcip, którego obiektem (Freud mówi o agresji erotycznej) jest kobieta. Żadne z nich nie może się jednak śmiać: kobieta, ponieważ swoim śmiechem potwierdziłaby sytuację erotyczną; mężczyzna, ponieważ nie śmiejemy się z własnych dowcipów, co w tym wypadku byłoby sublimacją autoerotyzmu. Potrzebny jest więc pośrednik, obserwator budowanej dzięki komizmowi i śmiechowi relacji erotycznej, dzięki któremu śmiech wróci do autora, pobudzając do śmiechu jego samego³⁹. Ironizujący od początku narrator *Autorek* konstruuje komiczną fabułę, której rozpoznanie należy do czytelnika, a wtedy ten swoją wesołością potwierdza i usprawiedliwia fantazję, w której obiektem pragnienia jest dorosła kobieta i dwie dziewczynki.

Nowela *Autorki* jest jednak o wiele bardziej szczerym znaczeniowo drobiazgiem i nie sposób jej sprowadzić do prostej ilustracji freudowskiego schematu dowcipkowania erotycznego. Koncepcja dwóch bohaterek-rówieśniczek owocuje symetrią wątków tej minifabuły. Obie pragną mianowicie zakazanej wiedzy. Irka opowiada przyjaciółce, że uczestniczyła kiedyś w scenie lektury, podczas której „tatuś czytał mamusi jakąś powieść, a ja siedziałam w drugim pokoju i wyraźnie słyszałam takie zdanie: »Po nieszczęsnym dniu, w którym Edward uwiódł Magdalenę...«. A mamusia zaraz przerwała czytanie

³⁹ Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke. Warszawa 1993, s. 126–128.

i powiada: »Uważaj, Irka jest obok«” [Autorki 264]. Podobnie Marynia zostaje przyłapana na lekturze powieści: *Syn naturalny*, którą ciocia jej odbiera i zabrania ponownie czytać. W obu układach trójkowych (mężczyzna, kobieta, dziewczynka) to dorosła kobieta reprezentuje zakaz lektury, przez co objawia się jako rywalka dziewczynki. Ojciec jest bierny (Irki: czyta) lub nieobecny (Maryni: nie żyje).

Podkreślmy, że w powieści jedynym wyraźnym kryterium dorosłości jest prawo do wiedzy. Nie chodzi o wiedzę każdą, ale wiedzę erotyczną, a więc o poznanie⁴⁰. Inaczej niż w mitach o proveniencji faustycznej, wiedza nie wiąże się tu z pragnieniem władzy, ale staje się obiektem pożądania przez zakaz, który ją spowija. Zakaz wyzwala w dziewczynkach inicjatywę, opracowaną przez autora tyleż dowcipnie, co paradoksalnie. Sienkiewicz ilustruje, jak miejsce ojca jako obiektu fascynacji poprzedza język, a właściwie znaczące, okryte tajemnicą, a jednak ważne, bo przez ojca wypowiedziane. Miejsce ojca jest oznaczone zagadkowym językiem, który ma zostać objaśniony przez innego mężczyznę. W fabule symbolicznej miejsce ojca i mężczyzny najpierw zajmuje język zapowiadający ciało, wobec którego zawsze wcześniejsze jest słowo reprezentujące: pożądanie, władzę, prawo i inne atrybuty silnego ojca, ten jednak u Sienkiewicza ostatecznie się nie pojawia. Zamiast niego przedwcześnie zjawia się mężczyzna, który wkracza w opuszczone miejsce, ale nie zamierza przejmować porzuconej funkcji, korzysta raczej z powiększonej sfery wolności, podobnie jak czynią to dziewczynki. Skoro bowiem nie mogą przeczytać zakazanych powieści, postanawiają same napisać nieprzyzwoitą powieść pod tytułem: *Juliusz i Idalia*⁴¹:

⁴⁰ Polszczyzna przechowuje w słowie „poznanie” cudowną homonimiczność znaczeń: zdobywania wiedzy oraz inicjacji seksualnej. Odciska się na polszczyźnie przede wszystkim klisza biblijna: „Adam potem poznał żonę swoją Ewę, która poczęła i porodziła Kaina mówiąc: »Otrzymałam człowieka przez Boga«” (Rdz 4, 1, przekł. Jakuba Wujka). Pojawia się też to słowo w opisie nieszczęsnej córki Jeftego, która (mniej szczęśliwie niż Izaak) została złożona Bogu w ofierze i „nie poznała pożycia z mężem” (Sędziów 11, 39, *Biblia Tysiąclecia*); lub w słowach Maryi skierowanych do anioła, który zapowiada poczęcie Chrystusa w jej ciele: „Jakże się to stanie, skoro nie znam męża?” (Mt 1, 34, *Biblia Tysiąclecia*).

⁴¹ Imię słynnego poety połączone z imieniem bohaterki jego dramatu, to jedna z wielu aluzji do twórczości Słowackiego. W dramacie *Fantazy* występuje postać hrabiny Idalii, o której tytułowy bohater mówi, że jej oczy przypominają „Dwie czarne plamy atramentu/ Na prześcieradle białym”. Oryginalne porównanie otwiera ciąg perwersyjnych konotacji: „Kto sztyletem te prześcieradło zboczy, popelni... wielką poezją...” (J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987, t. 5, akt I, sc. 13). W trosce o równowagę kompozycyjną roz-

– Napiszmy tak: „Juliusz i Idalia naprzód się poznali i pokochali, potem zaczęli być nieprzyzwoici, a następnie on ją uwiódł” [Autorki 264].

Niestety, żadna z nich nie wie, na czym polega uwodzenie. „Uwiódł” jest dla nich *znaczącym* zasłyszonym przez Irkę podczas wspólnej lektury rodziców. Głos ojca wypowiedział słowo o nieznanym znaczeniu, ale o podejrzanym nieprzyzwoitych konotacjach, które potwierdziła reakcja matki. Bezskuteczne i komiczne są podejmowane przez bohaterki próby zgłębienia sensu słowa „uwiódł”. W końcu inicjatywę przejmuje Marynia. Skoro nie ma ojca, który reprezentuje pożądaną wiedzę, zastępuje go inny mężczyzna. Pyta więc pana Stefana (pseudonim „Lemiesz”⁴²), co znaczy „uwieść”: „– Oto i ja, i Irka chciałbyśmy wiedzieć, co to jest, jak jakiś pan uwodzi jakąś panią?” [Autorki 266]. Zakłopotany Stefan odmawia odpowiedzi.

Na to Irka wydyma pogardliwie usteczka:

– Mówiłam, że poeci takich rzeczy nie wiedzą.

– Widocznie – dodaje Marynia – a to przecie wie każdy powieściopisarz! [Autorki 267].

Stefan, jako poeta, zostaje zdyskwalifikowany przez dziewczynki, ponieważ jego twórczość nie jest w ich oczach reprezentacją wiedzy o świecie materialnym. Kpiarz Sienkiewicz złośliwie pokazuje, jakim autorytetem cieszy się gatunek, którego rozwój w Polsce dokonał się za sprawą jego pokolenia i epoki, w której tworzył swe najlepsze książki. Jest w tym geście kpiny także nuta autoironii. Model świata opisany przez pozytywistów początkowo radośnie odebrał „ojcom” władzę nad wiedzą i jej dystrybucją. W egalitarnym modelu społeczeństwa dostęp do wiedzy miał nie podlegać ograniczeniom. Okazało się jednak, że wiedza oddzielona od podmiotu, który ma ją w depozycie i świadomie dystrybuuje, staje się przestrzenią oddziaływania

działu, odpieram jednak pokusę podjęcia tej gry tekstów. Podobnie jak gry nazwisk Stefana i Anieli: Okniński i Ocieska, zdradzających charakter anagramów, z których wyzierały znaczące przymiotniki: „koński” i „kocia”.

⁴² Poetycki pseudonim Stefana („Lemiesz”) dopełnia grę aluzji fallicznych, których ośrodkiem jest graficzny obraz głoski: „i”, pomnożony jako łącznik między imionami bohaterów oraz przez inicjały trzech imion (Irka, (I)uliusz, Idalia. Pseudonim wskazuje też, że Stefan jest spadkobiercą bohaterów-rycerzy, z równą namietnością pragnących kobiet, co ziemi zagarniętej przez wroga. Kontekstu dostarcza sam autor, który w jednym z felietonów używa zajmującego nas słowa „lemiesz”: „Cyncynat, jako prawy obywatel, zamienił miecz na lemiesz i nie mogąc walczyć za kraj, uprawiał go” [Cho I 6].

kuszających i niepokojących sił poznania, w coraz mniejszym stopniu kontrolowanych przez dorosłych: mężczyzn i kobiety. Za sprawą coraz większej swobody przepływu informacji, światy kobiet, mężczyzn i dzieci zaczynają się krzyżować, niwelując ostrą różnicę między tożsamością dorosłego i dziecka.

Tematem i narzędziem humoreski jest samogłoska *i*, której dwójakiej funkcji nie rozumieją dziewczynki. Jeśli Stefan kocha i ciocię, i Marynię, i Irkę tą samą miłością, wówczas jedynie dzięki humorowi może autor połączyć pożądanie dorosłej kobiety z niezdrową fascynacją nieletnią dziewczynką. Na domiar jest to relacja zwrotna – Stefan także jest obiektem kokieterii i prowokacji ze strony niedorosłych bohatererek. Ujawnia się w ten sposób wyraźny zarys „fabuły edypalnej”. Jak już pisałem, dorosłe kobiety są w tym opowiadaniu rywalkami dziewczynek; nawet matka Irki jest konsekwentnie odsuwana na dalszy plan. Kiedy Marynia mówi, że jednak nie mogłaby nienawidzić cioci, ponieważ jest nie tylko miła i ładna, „ale w innych rzeczach bardzo dobra”, Irka potwierdza: „– Jak mój tatuś” [Autorki 259]. Obie fantazjują też, że kiedy ich „powieść zacznie wychodzić, twoja ciocia i moi tatusiowie [podkr. moje – R.K.] powiedzą, że to książka nie dla nas i nie pozwolą nam jej czytać, a wtedy weźmiemy się pod boki i oświadczymy, że autorkami jesteście my” [Autorki 260]. Ostatecznie powieść przestała być potrzebna, bo oto na oczach dziewczynek zamigotało znaczenie tajemniczego „uwiódł”, kiedy zobaczyły jak Stefan obejmuje udającą omdlenie Anielę, a jego wąsy „zbliżają się coraz bardziej do twarzy cioci” [Autorki 267].

Oboje dorośli są komicznie bezradni wobec rezolutnych dziewczynek, których ciekawość erotyczna obnaża hipokryzję starszych. Konsekwentnie, w świetle wcześniej analizowanych utworów, mężczyźni tracą swój prymat symboliczny na rzecz coraz młodszych bohatererek, co pokazuje, jak Sienkiewicz mocno tkwi w obrębie przeobrażeń symbolicznych obrazów płci, zapisanych w prozie modernistycznej (np. u Lewisa Carrolla, Franza Kafki, Jamesa Joyce’a czy Marcela Prousta)⁴³.

⁴³ Ścieżki genealogii tych znaczeń nikną w mroku. Jedną z nich wiedzie na pewno do teatru, który dla tego pokolenia odgrywał kolosalną rolę w generowaniu fantazmatów u widzów i scen powieściowych u pisarzy (zob. K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 121–142). Podziwiana przez Sienkiewicza Romana Popiel, którą chwalił w „Niwie” i „Gazecie Polskiej”, była – wg Józefa Kotarbińskiego

Polimorficzny żart Sienkiewicza, jakim są *Autorki*, ma jednak najsilniejsze uwikłania prywatne, wiodące do ostatniej dekady życia autora. Wiele wskazuje, że inspiracją dla noweli mogła być osoba Wandzi – przybranej córki państwa Ulanowskich. Poznał Wandzię w święta Bożego Narodzenia 1905 r., po powrocie z uroczystości przyznania Nagrody Nobla. Miał wówczas 60 lat, a ona 9. Rozpoczęta wkrótce korespondencja będzie trwać do końca życia pisarza. Nie sposób rozstrzygnąć, czym była dla inteligentnej dziewczynki wymiana listów i spotkania ze światowej sławy pisarzem. Wiemy, że jemu sprawiało to przyjemność, a z czasem odpisanie na jej list będzie dla Sienkiewicza priorytetem: „wszyscy czekają na odpowiedź prócz Wandzi” – zapewnia ją w liście z 28 VI 1909 r. [Kor II 174]. Treść opublikowanych listów nie przynosi niczego kontrowersyjnego. Jeśli jednak zapomnimy o wieku adresatki, wypowiedzi Sienkiewicza skierowane do dziewczynki równie dobrze mogłyby dotyczyć dorosłej kobiety. Oto kilka wypisów:

Ostatecznie pobyt tu jest miły i spokojny, choć trochę nudny, zwłaszcza, że żadna biała panienka nie będzie wpadać w południe z gazetami [11 IX 1906, Kor II 165].

Pocieszam się tylko widokiem Twojej fotografii weneckiej, która stoi na moim biurku – i myślą, a raczej nadzieją, że się przed świętami wielkanocnymi zobaczymy [1 II 1909, Kor II 166–167].

Kochany, miły Kotku.

Szukałem Cię wczoraj po uroczystości w sali, na schodach i w sieni na próżno [26 V 1909, Kor II 173].

Myśli o dawnym pobycie w Wenecji i „o kochanej milej panience”, która w powrocie z wycieczek usypiała mi na ramieniu [27 VI 1911, Kor II 209].

Najmilej byłoby mi pojechać na Lido, gdybym znalazł takie towarzystwo jak poprzednio i mego kochanego Kotka, choćby już nie takiego małego jak dawniej [23 VI 1912, Kor II 216].

Starszy pan wyraźnie chce też wywrzeć wrażenie swoją dzielnością i fizyczną sprawnością.

go – mistrzynią w kreowaniu „postaci niewiniątek i podlotków” (*Dzieje teatru polskiego*, pod red. T. Siverta, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 146).

Prawdą jest, że dostałem dwa ziarenka śrutu, jedno nad kolanem, drugie w czoło nad prawą brwią. [...] Pokazało się przy tym, że nad kolanem śrucina przecięła tylko skórę i spadła, a z czoła ją wydobyto nożykiem. Została tylko ranka, którą mi zalepiają plastrem. Oto wszystko [17 XI 1911, Kor II 214].

Petroniusz z *Quo vadis*, mówił do Winicjusza, że z rana czuje się nie-dolegą. Otóż i ze mną dzieje się coś podobnego. Nie przeszkadza mi to jednak pracować, a nawet nie przeszkodziło złapać tydzień temu, złapać za kołnierz, dość eleganckiego młodzieńca, który mi ukradł zegarek. Na szczęście, nie miał przy sobie noża ani rewolweru, jak zwykle miewają złodzieje warszawscy [1 VI 1913, Kor II].

Można odnieść wrażenie, że korespondencja z Wandzią zastępuje mu rozluźnione więzi z Jadwigą Janczewską. Wykorzystuje nawet znane nam z tamtej korespondencji gry literaturą. Najpierw wyznaje Wandzi, że stała się inspiracją dla wymyślonej przez niego postaci: „zabrałem się już do Stasia i tej Nel, która pożyczyła oczu od jednego Kotka” [8 X 1910, Kor II 198]. A kiedy powieść będzie ukończona napisze dla niej prywatny epilog, którego pierwszoosobowa narracja Sienkiewicza-Stasia sugeruje niebezpieczną bliskość fikcji i życia:

Po powrocie z podróży afrykańskiej i oddaniu Nel w ręce p. Rowlinsona[!] ukończyłem szkołę marynarki w Southampton. W ostatnich czasach zostałem mianowany kapitanem pancernika „Redbreast”. Przedtem postanowiłem jednak zwiedzić kraj rodzinny. W czasie pobytu w Warszawie dowiedziałem się od p. Sienkiewicza, osobistego Pani przyjaciela, że Pani zaczęła otaczać sympatią zarówno osobę Nel, jak i moją. Z tej przychyny ośmielałem się złożyć do stóp Szanownej Pani pudełko czekoladek wraz z wyrazami najgłębszej wdzięczności i wysokiego poważania.

Stanisław Tarkowski

Kapitan pancernika „Redbreast”

Ps: Po drodze do kraju zostawiłem w Wiedniu 12 piesków egipskich i 36 papug o głosie melodyjnym, i młodego hipopotama. Gdyby Czcigodna Pani zechciała przyjąć ode mnie na pamiątkę te miłe istoty, czułbym się nadzwyczaj szczęśliwy.

S.T. [1912, Kor II 226]

Epistolarna gra staje się coraz bardziej ryzykowna i wkrótce Sienkiewicz zaczyna sobie to uświadamiać. Nieocenionym źródłem byłoby niedostępne nam listy Wandzi, których ślady możemy odkryć w korespondencji pisarza. Okazuje się na przykład, że jego 13-letnia respondentka pisze o sobie, że jest „starą”, jakby chciała tym kompen-

sować jego starość. Sienkiewicz udaje, że nie dostrzega sensu tej gry i tytułuje swój list: „Kochany mój i drogi Kotku-Staruszk. Ponieważ sama nazywasz się »starą«, więc masz!” [18 VII 1910 Kor II 166]. Ale nic to nie pomaga i jej dorastanie staje się prawdopodobnie coraz bardziej uciążliwe dla obojga:

Bądź mi tylko za to zdrowa i rośnij ładnie, ale jednak nie zanadto prędko zmieniaj się z mojej małej Wandzi w dorosłą pannę Wandę. Na to będzie zawsze czas [18 II 1909, Kor II 169],

a za kilka miesięcy powtórzy:

Rośnij więc i wyrośnij na radość ludziom i na szczęście. Zapowiadam Ci jednak, że dla mnie będziesz zawsze małą Wandzią, bo ja małą bardzo pokochałem i nie chcę tego zmieniać [25 XII 1909, Kor II 186].

Sienkiewicz wymyślił sobie Wandzię, tak jak wcześniej wymyślił Janczewską. Jego wędrowny tryb życia sprzyjał strategii budowania relacji z żywymi ludźmi na rusztowaniu narracji w listach. Pozwalało mu to unieruchamiać formę tej więzi, kształtować obraz adresatki, utrzymywać swoją przewagę w dyskursie sugestii, niedomówień, masek; sublimować – niepodległe słowu – zmiany zachodzące w realnym życiu, na przykład przemianę dziewczynki w kobietę. Nawet jeśli starał się zatrzymać ją w dyskursie niezmienną, niczym motyla w burszynie, to coraz mocniej uświadamiał sobie, że po drugiej stronie listów ujawnia się kobiecość, która także ma swoje pragnienia. Ton jego listów zaczyna być chłodniejszy, bardziej protekcyjny, a spotkania stały się wyraźnie rzadsze:

Powiadasz w swym ostatnim liście, że nie jesteś pewna, czy ja mam taką samą ochotę zobaczyć Ciebie jak ty mnie. O chytry rodzie niewieści! Napróżd sama wiesz dobrze, iż zobaczyć Cię i patrzeć na Ciebie nie jest znów tak wielkim utrapieniem dla oczu, żeby aż od niego uciekać. Bywają na świecie większe przykrości. Po wtóre, powinnaś być i myśleć, że jesteś przekonana, że mam dla Ciebie takie uczucie, jakie się ma dla najbliższych osób w rodzinie. I nie może być inaczej, ponieważ Cię znam od małego dziecka i przyjaźń moja nigdy się nie zachwiała. Zawsze Wandzia i Wandzia, to było coś bliskiego i swojego, z czym się zżyłem do tego stopnia, że owej przyjaźni i szczerego przywiązania nie potrzebowałem ciągnąć za uszy. Ale swoją drogą wdzięczny Ci jestem za tę chęć zobaczenia się ze mną. Kiedy to nastąpi istotnie, nie wiem, gdyż jestem i będę bardzo zajęty – myślę jednak, że Kraków nie za górami i że się to może zdarzyć, jeśli nie za miesiąc, to za dwa [17 XI 1911, Kor II 234].

Dorastanie Wandzi niczego zasadniczo nie zmieniło w ich relacji, a jedynie sprawiło, że uczucie coraz częściej wymyka się z zaślony niewinnej sympatii starca i dziecka. Wiele wskazuje na to, że jej fascynacja Sienkiewiczem od początku nie była czysto dziecięca. Powinien o tym wiedzieć, opisał już przecież taką miłość w *Rodzinie Połanieckich*, wszak Stach nie chce przyznać się przed sobą, „że Litka kochała się w nim jak dorosła kobieta” [RP 196]. Nawet jeśli Sienkiewicz to przeczuwał, w listach starał się traktować uczucie dziewczynki jako miły mu, niewinny afekt dziecka. Potwierdza to m.in. list, w którym wspomina ją jako damę, której kłaniał się „z wielkim uszanowaniem na Lido, gdy się przebrała w szatę powłóczytą aż do ziemi” [1910, Kor II 200].

Od listu z 21 V 1912 r. „Kotka” coraz częściej zastępuje „Droga Wandzia”. Sienkiewiczowi coś lub ktoś musiał uświadomić, że pisze do 16-letniej panny, której listy do niego pełne są egzaltacji, kokieterii, słowem, retoryki zgoła już nie-dziecięcej. Odtąd w jego listach miejsce sentymentalnych wspomnień zajmuje szorstko-czuła ironia, która ma odsunąć lub zamaskować ich wzajemne uczuciowe zakłócanie, stworzyć dystans, uporządkować niejasne relacje przez niego samego przecież zagmatwane:

Muszę tylko przeciw jednemu zaprotestować, a mianowicie, że kończysz list wyrazami: „Całuję ręce Pana” etc. To było dobre, gdy miałaś lat dwanaście albo jeszcze mniej – ale teraz, gdy dźwigasz na ramionach majestat lat skończonych szesnastu, to chyba mnie wypadnie tak listy kończyć.

Całuję więc ręce Czcigodnej Pani, która jednak nie przestała być kochanym i najmiłszym Kotkiem, i pozostaję tego Kotka zawsze jednakowo wiernym i szczerym przyjacielem [4 listopada 1913, Kor II 236–7]⁴⁴.

Powstanie noweli *Autorki* przypada właśnie na ten czas, kiedy Sienkiewicz nie może już uciec przed wiedzą, że miła mu adresatka, opuszczając krąg dzieciństwa, zmieniała własną pozycję w relacji z Pisarzem. A co za tym idzie, wymusiła także zmianę jego postawy wobec już teraz młodej kobiety. Sienkiewicz mówi chyba o sobie, kiedy

⁴⁴ Jak podaje Krzyżanowski, relacje pisarza i panienki budziły plotki, co wpłynęło m.in. na wyłączenie części korespondencji i opatrzenie jej klauzulą, że można listy udostępniać dopiero w r. 1950 (J. Krzyżanowski, *Pół tysiąca listów Henryka Sienkiewicza*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 415). Stanisław Mackiewicz za to nie ma wątpliwości, że to obustronne zadurzenie napędza tę korespondencję (S. Mackiewicz, *Trzeba umieć fotografować dokumenty*, w: Tegoż, *Odeszli w zmierzch. Wybór pism 1916–1966*, Warszawa 1968, s. 67–68).

opisuje konfuzję Stefana Oknińskiego, który bawiąc się dwuznacznymi wyznaniami kierowanymi do kobiety i dwu podlotków, przegapił moment nagłego przeobrażenia dziewczynki w kobietę. Sienkiewicz mówi o tym ironicznie, w masce auktorialnego narratora, który kpi ze Stefana, czyli tak naprawdę ze swego twórcy. Być może w ten sposób autor egzorcyzmuje swoje fantazje za pomocą literatury, rozgrzeszając je i pozbawiając mrocznych niedopowiedzeń.

I znów trafiamy w to samo miejsce, dokąd teksty Sienkiewicza uporczywie zwracają, jakby ich autor nie chciał mówić nic nowego, ale powtarzać w różnych ujęciach kwestię nigdzie nierozwiązaną. Czy stoi za tą fascynacją proste pragnienie kontaktu z życiem wschodzącym, kiedy własne zmierza do kresu? Sam określił ten stan, pisząc wiele lat wcześniej o wierszu Asnyka *Gdybym był młodszy*, że „to jesień męska woła na dziewczęcą wiosnę” [MLA 8]. Podobne wołanie nie rozlega się w późnej twórczości pisarza wyłącznie dźwiękami humoreski. Starcze pożądanie pojawia się w dwu jego późnych powieściach. Tam już nawet nie dojrzały mężczyźni, ale starcy – rówieśnicy samego pisarza – pożądają dużo młodszych kobiet.

Bohaterka *Na polu chwały* (1905) – panna Sienińska jest sierotą, którą opiekuje się pan Gedeon Pągowski. Mimo sześćdziesięciu lat i braku ręki „to, o czym przedtem nigdy nie pomyślał, wydało [...] się nagle możliwym, a zarazem i ponętnym. Na myśl o wdziękach cudnej jak róża dziewczyny rozgorzała w nim dusza, a jeszcze silniej zagrała duma” [NPCH 67]. Aby położyć kres starczemu pożądaniu, autor uśmierca go niemal w wigilię wesela.

Z kolei w *Legionach* (1914) stary pan August „pokochał piękną pannę starczą, pożądliwą miłością, która nie ufa sobie, gdy chodzi o kobietę w ogóle, ale łądzi się, że odnajdzie zapal młodości, gdy chodzi o jedną wybraną” [L 31]. Jeśli w tle tych namietności są doświadczenia autora, to los postaci pożałdliwych starców jest spektaklem samoponiżenia pisarza, zwłaszcza, że w obu powieściach dokuczają im księża, szydząc z ich starczych żądz: w *Legionach* czyni to biskup Krasicki, a w *Na polu chwały* ksiądz Tworowski. Ten ostatni mówi Pągowskiemu, że jego swatem jest strach. Ten drobiazg, nieznaczące pęknięcie w powieściowej farsie, jaką jest *Na polu chwały*, pozwala na chwilę załsnąć dawnej wielkości Sienkiewicza, który potrafił w nieznośnie konwencjonalnym ujęciu przemycić egzystencjalną szczegółność ży-

cia. Dzięki tej zdolności udało się pisarzowi w postaci Pągowskiego ukazać głęboko ludzką rysę.

Czuł zaś pan Pągowski, że teraz, jeśli go ta dziewczyna, podobna razem do kwiatu i do anioła, ominie – to już w życiu jego uczyni się zmierzch trwający aż do tej godziny, w której nastanie noc śmierci... [NPCH 132].

Znamienne, że Sienkiewicz rzadko opisuje w powieściach relacje: syn – ojciec, a jeśli tak się zdarza, to nie jest ona kluczowa w dynamice losów powieściowych bohaterów. Ważniejsza okazuje się relacja ojciec – córka, nieważne czy mowa o związku realnym, czy symbolicznym. Nie ma u niego prawie wcale typowych konfliktów edypalnych, w których ojciec z synem walczyliby o matkę. Synowie u Sienkiewicza nie cierpią na kompleks ojca; wzorem ich przemiany jest kobieta, a nie rywalizacja czy identyfikacja z ojcem. Taką transformację kompleksu Edypa Robert Polhemus nazywa „kompleksem Lota”⁴⁵. Biblijna historia ojca wykorzystanego seksualnie przez córki stanowi dla Polhemusa jedną z typowych relacji między płciami w nowoczesnym świecie, kiedy to prymat związku syn – matka ustępuje relacji córka – ojciec jako wyrażnie obecnej w analizowanych przez autora tekstach. Spośród trzynastu cech „kompleksu Lota”, jedna wydaje się szczególnie przydatna dla prób objaśnienia zagadkowych nawrotów omawianego motywu u Sienkiewicza. Narracja o ojcu wykorzystanym przez córki to według Polhemusa alegoria męskiej projekcji, której treścią jest bycie pożądanym przez dużo młodszą kobietę. Aby podobne marzenie nie powodowało poczucia winy zostaje ono przeniesione na pożądanego obiekt tak, aby on sam był podmiotem pragnienia, którego obiektem będzie starszy mężczyzna. Słowa i czyny córek Lota są w rzeczywistości przeniesionymi na nie pragnieniami ich ojca⁴⁶.

Objaśnione w ten sposób *Autorki* byłyby narracją alegoryczną o przeniesieniu. Marynia i Irka mówią do Stefana to, o czym dorośli mężczyźni być może chciałby rozmawiać ze zbyt młodą kobietą. Nie może jednak tego uczynić bez ryzyka złamania prawa, wywołania skandalu czy ośmieszenia się⁴⁷. Sienkiewicz nie waha się ujawnić

⁴⁵ R.M. Polhemus, *Lot's Daughters. Sex, Redemption, and Women's Quest for Authority*, Stanford 2005, s. 9–15.

⁴⁶ Tamże, s. 10.

⁴⁷ Choć zdarza się, że jego dyskurs czulego zatroskania obraca się w swe przeciwieństwo. Dzieje się tak na przykład, kiedy pisał o powieści Sewera *Bratnie dusze*:

tej hipokryzji, kiedy pokazuje zawstydyzenie Stefana słowami 11-latki, która mówi o uwodzeniu. Wszak nie słowo go zawstydziło, ale spełnienie własnej fantazji w świetle dnia. Instrumentem przeniesienia jest w noweli słowo ojca, innego bowiem nie ma. Słowa powieści czytanej przez ojca Irki zostaną podjęte przez dziewczynki, a te zaczną mówić nimi bezwiednie, tzn. bez wiedzy o ich znaczeniu⁴⁸. Właśnie owa niewiedza jest niezbędna, aby uchronić autora przed poczuciem winy za zbyt wczesną deprawację dzieciństwa.

Dzięki literaturze Sienkiewicz może przenosić swoje fantazmaty na dowolną postać fikcyjną, a jak pokazuje jego korespondencja, także na realnych adresatów⁴⁹. Dopóki przestrzenia, w której dokonują się transfery fantazmatów jest dyskurs kontrolowany przez pisarza, trwa on bez przeszkód. Koniec gry w przeniesienia przychodzi wówczas, gdy uczucia jego adresatek nie mieszczą się w podrzyzonym im, niby to przypadkiem, słowie. Wówczas symulowany dialog rwie się, a słowo pożądania wraca do swego „ojca” – interesowne, świadome swego znaczenia, odarte z bezwiednej naiwności wypowiadającego je dziecka.

„Każdy czytelnik pokocha Karolka i małą Jess, bo je kochał Sewer. Jess była nawet faworytką autora. Ubierał on ją, czesał i mył, kupował jej pończoszki i rękawiczki, odprowadzał na pensję i do teatru tak jakby to czyniła zakochana w dziecku matka, więc kupił od razu sympatię wszystkich patrzących na ten serdeczny stosunek i umiał swoją troskliwość o dziewczątko przełać w czytelników” [MLA 40]. Podobnej opieki wymagają jego własne postacie, np. niewidoma Nelly (*W krainie złota*) czy Nel Rawlinson (*W pustyni i w puszczy*). Jawnie wypowiada tę skłonność w aforyzmie: „Higiena i miłość nigdy nie będą w zgodzie, albowiem pierwsza poleca owoce dojrzałe, a druga ich nie znosi” [D XL 64].

⁴⁸ Jak pisze Freud, analizując przypadek małego Hansa, dzieje się tak, kiedy wypowiedź zostaje rozdzielona na „popęd narcystycznej konwersacji i popęd seksualny”. Wówczas nieznane, powtarzane słowo kusi prześwitem sensu, ale jeszcze nie znaczy (zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2008, s. 37).

⁴⁹ Witkiewiczowi objaśniał następująco swą miłość do Marii Szetkiewiczówny: „dzieciątka kochanego, które po prostu bym na ręku nosił” oraz że „najbardziej zakochany ojciec nie mógłby być o jedyne dziecko troskliwszy niż ja o nią” (*Listy do Stanisława Witkiewicza*, dz. cyt., s. 71 [Warszawa 27 stycznia 1881]).

Płeć idei

1. Alegoria straty

– Co ja miałem i com ja utracił. Jaka ona była bliska, a jaka teraz daleka! [P I 253].

Trylogia opowiada o tym, co zostało otrzymane, następnie utraczone i na powrót odzyskane. Tak ujęty przedmiot opowieści ma wiele imion, ale tym, które pozwala pisarzowi zintegrować pozostałe w ramach jednej fabuły, jest: „kobieta”. Prosty ten schemat nie wyczerpuje swej funkcji na poręczności fabuły przygodowej. Męscy bohaterowie otrzymują, tracą i odzyskują ukochane kobiety, a zarazem – w planie alegorycznym – ich losy reprezentują dramaty polskiej historii i nadzieję, jaką Sienkiewicz wpisuje w literacki obraz dziejów Polski zniewolonej. Jego intencja jest jasna, gdyż analogię kobieta-ojczyzna wkłada w usta Kmicicowi, któremu „wydało się, że Oleńka i ojczyzna to to samo i że obie zgubił i dobrowolnie Szwedom wydał” [P II 168].

Kobiecość w twórczości Sienkiewicza stanowi rozległą i złożoną sferę symbolizacji¹, która we wstępnej, uproszczonej lekturze, znaczy: „– Otrzymaliście dar, utraciliście go lub pozwoliliście sobie odebrać, więc teraz musicie go odzyskać, udowadniając równocześnie, że zasługujecie na niego”. Ten ostatni warunek jest niezbędny dla zrozumienia historiozoficznej fantazji wpisanej w fabuły romansów *Trylogii*². Istotą walk opisanych w cyklu historycznym nie jest bowiem zwycięstwo, ale ofiara – odpowiednio – indywidualna i zbiorowa. Każda z central-

¹ Wbrew tej tezie, sylwetki postaci kobiecych u Sienkiewicza doczekały się bodaj największej ilości krytycznych opinii. Najbardziej lapidarnie ujął to Stanisław Mackiewicz: „to jakieś manekiny ponakręcane ręką autora” (*Henryk Sienkiewicz. Studium literackie*, w: *dz. cyt.*, s. 18).

² Inaczej, za Zygmuntem Kaczkowskim, uznać by trzeba, że „to błąd artystyczny, którego usprawiedliwić nie można, a zarazem rażąca niezręczność, bo dla nieudolnych bohaterów czytelnik nie może obudzić w sobie sympatii” (Z. Kaczkowski, *Rozprawa z „Ogniem i mieczem”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, *dz. cyt.*, s. 99). Kaczkowski jest konsekwentny, gdy podobnie nie może pojąć, dlaczego Sienkiewicz nie zakończył powieści opisem bitwy pod Beresteczkiem (tamże, s. 121–122).

nych fabularnie bitew *Trylogii* (Zbaraż, Częstochowa, Kamieniec) to obrona, która nie kończy się spektakularnym zwycięstwem, a w ostatniej części jest przegraną. Ten model fabuły militarnej przechodzi na poziom wątków miłosnych. Żaden z głównych bohaterów nie ratuje ukochanej kobiety sam. Robią to za niego przyjaciele (*Ogniem i mieczem*), dzieje się tak przez przypadek (*Potop*), kobieta wyzwala się sama (*Pan Wołodyjowski*); podobnie toczy się akcja w *Quo vadis* (Ursus) i w *Krzyżakach*, i dalej, aż do ostatnich utworów – w powieści *Na polu chwały* Anulę ratuje nie Jacek, ale Wilczopolski, któremu pomaga leśniczy Pągowskiego, a potem jeszcze stary Cyprianowicz. Nawet na wpół dzicy bracia Bukojemscy zastępują Jacka, a panna ufa im mimo ich prostactwa, bo „nie umiała sobie nawet wyobrazić, jak ktokolwiek mógł ich się nie bać” [NPOCH 202].

Dziwność posunięć pisarskich dotyka także antagonistów. Bohun ciągle walczy z kimś innym (Kurcewicz, Zagłoba, Rzędzian, Wołodyjowski) zamiast ze Skrzetuskim, podobnie Azja nie pojedynkuje się z Michałem o Başkę. Jedynie Kmicicowi pozwolił Sienkiewicz na kilkakrotne starcia z Bogusławem, ale to nie zwycięstwo nad nim zwróciło mu Olenkę. Odmienność widać w konsekwencjach uczuć, gdyż bohaterowie negatywni poświęcą sprawy publiczne dla kobiety, podczas gdy pozytywni dzięki miłości stają się świadomymi obywatelami. Sienkiewicz nie waha się otworzyć tych dwuznaczności, kiedy np. każe Ketlingowi oskarżyć Olenkę o to, że z jej powodu księżę Bogusław nie wspiera brata, choć to przecież korzyść dla wojsk wiernych Janowi Kazimierzowi: „– Przyczyną upadku i śmierci księcia wojewody pani jesteś” [P III 218]. Nawet jeśli przysparza to korzyści wojskom królewskim, obiektywnie jest złe.

Daleko ważniejsze od pokonania przeciwnika jest głębokie, ponawiane przez pisarza, doświadczenie straty, jaka jest udziałem jego bohaterów. Wartością jest bowiem poświęcenie tego, co najbardziej ukochane, dlatego Skrzetuski trzykrotnie jest przekonany, że na zawsze utracił Helenę: w Rozłogach po zajeździe urządzonym przez Bohuna, po zdobyciu przez Kozaków twierdzy Bar oraz gdy dociera do niego fałszywa wiadomość, że zginęła w klasztorze w Kijowie. Opłakuje zatem trzykrotnie jej śmierć. Można w tych powtórzeniach widzieć typowe potrojenie znamienne dla narracji baśniowych lub mitycznych, ale także jeden z przejawów aluzji symbolicznych do trzykrotnie dzielonej ojczyzny, aluzji, jakich wiele w literaturze Polski zniewolonej.

Zauważone uporządkowanie tekstu nie kończy bynajmniej dociekań nad funkcją postaci kobiecych, ale otwiera pytanie o uzasadnienie wskazanej odpowiedniości między poziomami fabuły. Czy istotnie Sienkiewicz konstruuje precyzyjną symbolikę historiozoficzną ukazaną przez paralelne losy jednostki i zbiorowości, czy też rozwiązuje problem czysto pisarski?³

Powstrzymując swego bohatera przed poszukiwaniem ukochanej kobiety, utrzymuje go w ten sposób na głównej scenie wydarzeń militarnych, a porwane i więzione bohaterki zostają umieszczone poza głównym kręgiem akcji, w dobrze ukrytych i strzeżonych miejscach (jar Horpyny, Taurogi itp.). Wbrew stereotypowym sądom poziomy historii jednostkowych i historii powszechnej są w *Trylogii* nieprzechodnie i wymagają od autora rozszczepienia losów głównego bohatera na dwa wątki realizowane z pomocą innych postaci. Niedogodność w zakresie konstrukcji fabularnej daje jednak autorowi szansę na wzbogacenie narracji. Każdy z bohaterów musi dokonać wyboru między powinnościami wobec ojczyzny i wobec ukochanej kobiety, a konieczność ta nadaje postaciom rys tragiczny. Ten czysto techniczny problem znika jeszcze w świecie powieściowym za ideowymi i etycznymi uzasadnieniami, które jednak niewystarczająco tłumaczą posunięcia autora, a już na pewno – wbrew częstym komentarzom – nie są wystarczające dla zrozumienia jego postaci⁴. Dylemat między pragnieniem jednostkowego szczęścia a patriotycznym zobowiązaniem pozwala nam przemieścić się na szczególnie lekceważony u Sienkiewicza poziom psychologii postaci.

³ Nie dostrzegając funkcji symbolicznej zaniechań bohaterów, Andrzej Stawar widzi w tym lekceważenie prawdopodobieństwa psychologicznego postaci oraz instrumentalizowanie posunięć fabularnych dla umożliwienia narracji opisowej, np. relacji z Siczy (*Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 124–125).

⁴ Świetne pytanie Denisa de Rougemont: „Dlaczego miłość szczęśliwa nie ma swojej historii?” ma być może równie prozaiczną (techniczną) odpowiedź: ponieważ romans jest nadal najpopularniejszym składnikiem wszelkich typów fabuł, jakie powstają w kulturze europejskiej po dziś dzień. Nie zmieniły tego ani przemiany poetyk narracji, ani powstanie nowych mediów opowiadających, ani rewolucje obyczajowe, które miały zniszczyć istotę miłosnej dramaturgii (pytanie Baudrilliarda: „Czy możliwa jest miłość po orgii?”). Narracja o miłości jest nadal najchętniej słuchaną opowieścią wszystkich czasów, a konwencjonalność tych fabuł jeszcze podsyca owo pragnienie, co pokazuje niezmierzona multiplikacja romansu, jakieś dokonają narracje filmowe.

Jednym z najmniej skomplikowanych psychologicznie bohaterów *Trylogii* jest Michał Wołodyjowski – postać zbudowana z dwóch elementów: żołnierskiej sprawności i pragnienia ożenku. Śledząc jego perypetie miłosne, można powziąć przekonanie, że Wołodyjowski jest pechowcem, ponieważ trzykrotnie kocha się bez wzajemności i to w kobietach, które wybierają jego przyjaciół. Ale szybko rozpoznajemy, że autor po prostu blokuje rozwój wątku miłosnego z udziałem tego bohatera, aby zatrzymać go w fabule całego cyklu. Stąd pociągają go kobiety „wyższe”: Anusia Borzobohata (piękna), Helena (pochodzi z książęcego rodu), Aniela Leńska (wyszła za pana Staniszewskiego), Anna i Barbara (księżniczki zbaraskie), Oleńka (która patrzyła na niego „jak na pacholika”), Kachna Schylling (uznała go za pacholka pana Wołodyjowskiego), Krzysia (podobna do Billewiczówny). Uświadamia to sobie, kiedy „przesunął się [mu] przez pamięć cały szereg panien, do których już wzdychał w życiu. Były między nimi i bardzo urodziwe, i z wielkiej krwi idące” [P I 126]. Nie znaczy to wcale, że nie ma w powieści kobiet, którym on się podoba. Będąc w gościnie u Pakosza Gasztowta, doznaje nieustannej adoracji jego córek: Terki, Maryśki i Zoni [P I 98]. Dziewczyny są ładne, potrafią czytać, śpiewać, a Terka nawet grać na lutni. Gdyby istotnie, jak twierdzi Zagłoba, zależało mu głównie na ożenku, wziąłby którąś ze ślicznych panien Pakoszównien, choćby Marysię, która kocha się w nim [P I 130].

Przyspieszanie i hamowanie biegu zdarzeń w wątku romansowym, bez zmiany konwencji fabularnej powieści, to zabieg stosunkowo prosty i nie wyczerpuje repertuaru chwytów autora. Sienkiewicz potrafi delikatnie rozchwiać ujęcia konwencjonalne tak, że powstaje prześwit dla znaczeń odrębnych, innogatunkowych, kryptoautobiograficznych. Tę ostatnią możliwość podsuwa Maria Korniłowiczowa, kiedy charakteryzuje typy kobiece preferowane przez autora *Quo vadis*. Nie cenił on podobno prostodusznych cnotliwych „gąsek”.

Prawdziwe uwielbienie miewał natomiast dla kobiet dorównujących mu siłą swej indywidualności. Tych z kolei absolutnie nie rozumiał, nigdy opisywać się nie kuśił, a warował u ich stóp jak oswojony niedźwiadek. W powieściach powiełał stereotyp, od którego w życiu pomykał⁵.

⁵ M. Korniłowiczowa, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczze i ludziach mu bliższych*, Szczecin 1985, s. 36.

Kobiecość jako zespół stereotypów erotycznych i społecznych organizuje świat tych utworów w równym stopniu, co polityka i wojna. Wbrew schematom zastosowanym przez autora przy tworzeniu postaci kobiecych oraz ich skromnym funkcjom fabularnym, ta sfera jego pisarstwa jest niezwykle ważna dla zrozumienia dyskretnych oscylacji jego języka symbolicznego.

W całej twórczości Sienkiewicza celem życia męskich bohaterów jest ukochana kobieta. „Największa nagroda pracy i mozołów”⁶ – mówi o kobiecie Augustynowicz w książce stanowiącej debiut powieściowy Sienkiewicza. Temu przekonaniu autor pozostanie wierny do ostatnich swoich utworów, a i jego osobiste, chwilami tragifarsowe, przygody z małżeństwem pokazują, że w szczęśliwym związku mężczyzny i kobiety upatrywał obietnicy jakiejś egzystencjalnej pełni, której poszukują jego współcześni bohaterowie, a bohaterowie powieści historycznych znajdują od razu na wstępie swych przygód (Skrzetuski, Kmicic, Winicjusz, Zbyszko) lub otrzymują jako nagrodę za trud prawego żołnierza (Wołodyjowski). W tej apologii małżeństwa idzie Sienkiewicz pod prąd bliskiej mu tradycji romantycznej, zwłaszcza zaś jej antymatrymonialnego nurtu. W *Trylogii* małżeństwo bohaterów jest jeszcze (z wyjątkiem *Pana Wołodyjowskiego*) konwencjonalnym zamknięciem wątku erotyczno-przygodowego, a kobiecość wydaje się obiecywać bohaterom życie wyzwolone od niszczycielskiej i pustoszącej wszystko wojny. Ciekawsze od zauważonych powtórzeń są różnice w ich obrębie. Każda kolejna część cyklu z mniejszym przekonaniem realizuje utopię szczęścia rodzinnego, a sielskie obrazy opatrzone są zwykle gorzkim kontrapunktem.

Także w powieściach współczesnych małżeństwo to niemal centralny problem autora i cel jego bohaterów. Atakowany przez modernistów za podobnie mierne, mieszczańskie tęsknoty, Sienkiewicz nie odpowiadał, ale jego książki dowodzą, że problem uważał za istotny i wcale nie taki banalny. Paradoksalnie, najobszerniejszą refleksję nad metafizyką małżeństwa stanowi powieść najbardziej krytykowana i lekceważona – *Rodzina Połanieckich*.

Konieczność małżeństwa, jaką odczuwa Połaniecki, swoisty instynkt rodzinny, nie wynikają wcale z realizacji jakiegoś obyczajowe-

⁶ H. Sienkiewicz, *Na marne. Szkic powieściowy*, w: *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1989, s. 48.

go i religijnego wzorca, ale opierają się głównie na egzystencjalnych przesłankach:

Miał lat trzydzieści kilka, był zatem w wieku, w którym instynkt z siłą niemal nieubłaganą popycha mężczyznę do założenia ogniska domowego, pojęcia żony i stworzenia rodziny. Największy pesymizm jest bezsilny wobec tego instynktu; nie broni od niego ani artyzm, ani żadne zadania życiowe. Skutkiem tego żenią się mizantropi, pomimo swej filozofii, artyści, pomimo sztuki, jak również wszyscy tacy ludzie, którzy twierdzą, że swoim celom oddają nie pół, ale całą duszę. Wyjątki potwierdzają zasadę, że ogół nie może żyć konwencjonalnym kłamstwem i płynąć przeciw prądom natury. Po większej części nie żenią się tylko ci, którym do małżeństwa stanęła na przeszkodzie ta sama siła, która małżeństwa tworzy, to jest ci, których miłość zawiodła. Stąd starokawalerstwo, jeśli nie zawsze, to najczęściej – jest ukrytą tragedią [RP 11].

I uzupełnienie tej myśli w innym miejscu: „Najenergiczniejszy człowiek potrzebuje, by go ktoś kochał. Inaczej czuje w sobie śmierć, i jego energia zwraca się przeciw życiu” [RP 188]. Jest to refleksja wspólna dla całkowicie odmiennych postaci, gdyż to samo przekonanie wypowiada Podbiپیęta: „czterdziestu pięciu lat dobiegam, serce do afektów się wyrывa, ród ginie, a trzech głów jak nie ma, tak nie ma!” [OM I 43].

Kobiecość jako siła stabilizująca świat jest składnikiem światopoglądu samego Sienkiewicza. W powieściach, zarówno historycznych, jak i współczesnych, koniec historii jest kobietą, gdyż kobiecość jest zwieńczeniem ładu, który musi obejmować wszystkie plany powieści. Tuż przed spotkaniem Skrzetuskiego z Heleną obserwujemy taki pierwotny ład. „Jechał tedy pan namiestnik Skrzetuski wesoło i nie spiesząc się, jakoby swoją ziemią, mając po drodze wszelkie wczasy zapewnione” [OM I 38]. Jest styczeń 1648, ale dziwnie wczesna wiosna już sygnalizuje swe nadejście. Wszystkie poziomy świata są uzgodnione, warunkują się wzajemnie i utrzymują w równowadze: natura, władza, ciało, uczucie. Jadą przez bezpieczny, uporządkowany polityką księcia, kraj, a za chwilę pojawi się Helena jako upragnione domknięcie harmonijnego obrazu. To oczywiście ład romansu, marzenie literatury, które – mimo tych uproszczeń – jest u Sienkiewicza na tyle rzetelne, że nie przenosi swych zasad na całą rzeczywistość. Kobiecość jest przede wszystkim wartością dla bohaterów przygody, ale nie dla polityków. Żadna z wielkich postaci historycznych ukaza-

nych w *Trylogii* nie walczy o upragnioną kobietę, co najwyżej używa jej jako instrumentu w politycznej grze. Jak stwierdza Zaćwilichowski, Czaplińska dla Chmielnickiego to zwyczajna „kobieta lekka. Ale to są tylko pozory, pod którymi głębsze jakieś praktyki się ukrywają” [OM I 21].

Kobiecość jest za to składnikiem alegorii narodu szlacheckiego, w myśl której Rzeczpospolita jest: „beładną, źle powiazaną, rozdartą, swawolną, nierządną” [OM I 212], a przeto potrzebuje silnego mężczyzny: „trzeba im tylko wodza” [OM I 212]. I tu nagle Sienkiewicz maści klarowność przypowieści. Silny wódz nie jest w tym świecie wartością bezwarunkową, jeśli bowiem żołnierze nie służą mu świadomie, z dobrej woli i cnoty, staje się tyranem. Jest to powszechna zasada świata *Trylogii*, która sprawia, że bohaterowie, nawet dysponując siłą, szybko wycofują się z tej przewagi. Stosunek do kobiety jest więc testem poglądów politycznych, zaś ten, kto proponuje zniewolenie kobiety, reprezentuje w powieści zło ludzkie i historyczne. W symbolicznej paraleli taki stosunek do kobiety jest alegorią despotyzmu. Oto rada Janusza Radziwiłła dla Kmicica:

Dziwkę to sobie już ty sam kaptuj, jak umiesz. Gdy ją miecznika nawrócę, on ci pomoże dziewczkę nawracać. Zgodzi się, to wyprawię wam nie mieszkając wesele... Nie zgodzi się, bierz ją i tak. Jak będzie po harapie, to będzie po wszystkim... Z niewiastami najlepszy to sposób. Popłaczę, podesperuje, gdy ją do ołtarza powloką, ale na drugi dzień pomyśli, że nie taki diabeł straszny, jak go malują, a trzeciego będzie rada [P I 303].

Wyrzeczenie się przemocy wobec kobiety, a nawet pohamowanie próby jej odzyskania, jest na innym poziomie znakiem chwalebnej rezygnacji z despotyzmu. Tekst mocno dowartościowuje cnotę powściągnięcia siły, nawet jeśli posiada się środki i prawo do jej realizacji. Aby taki projekt polityki wobec płci przeciwnej mógł się ziścić, na gest wyrzeczenia się przemocy musi przyjść odpowiedź, jaką stanowią gesty kobiece: wierności i poświęcenia; zwłaszcza cnota wierności narzeczonemu i mężowi, zabezpieczona mocą autora przed gwałtem, powinna być wzorem cnoty obywatelskiej – wierności królowi i Rzeczypospolitej. Przyległość treści dosłownej i alegorycznej jednak nie zachodzi. Niejednorodny moralnie jest bowiem podmiot zbiorowy – szlachta – cnotliwa, ale też uwodziona, gwałcona, zdradzająca – nie dorasta do kobiecego wzorca, tym bardziej, że autor nie gra

całkiem fair, wszak czystość bohaterek – czystość fikcji zostaje zachowana za cenę ogołocenia jej z historii. Wydaje się więc, że „kobiecość” jako alegoria polityki jest wyłącznie postulatywna i nie ma swej realizacji w powieści.

I wtedy Sienkiewicz dokonuje błyskotliwej modyfikacji alegorii, mianowicie rozszczepia figurę kobiecości na uwiedzioną i cnotliwą, ogarniając tą figurą zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Uwiedzioną przez wroga i swoje przywary szlachta jest niczym upadła, chora kobieta, podobnie jak „cała Rzeczpospolita była rozprzężona, targana przez partię, chora i w gorączce” [P I 94], i w tym stanie zostaje uwiedzioną lub zdobyta siłą przez Szwedów. Według tego samego wzorca narracja buduje losy głównego bohatera: „Który też nie jest taki zdrajca, jak powiadają, jeno uwiedziony” [P II 34]. Uwiedzioną męskość traci imię, nie ma do niego prawa. Wstyd własnych grzechów i głupoty wymaga ukrycia, maski w postaci fałszywego (kobiecego) imienia: „– Tedy nie nazywam się Kmicic, jeno Babinicz” [P II 42]. Babinicz, czyli baba – imię, które niesie upokarzającą dla męskości obelgę (nie bądź babą!⁷). Tym gestem Kmicic wyrzeka się przewagi nad Oleńką, nie tylko moralnej, ale także kulturowej; miał ją zresztą tylko przez chwilę, na początku zalotów, kiedy symboliczne pole męskości należało jeszcze do niego. Wtedy on jeden nie bał się Oleńki, „nie podlegał swego czasu temu wpływowi ani dbając śmiało garnął się do całowania tych surowych oczu i dumnych ust” [P III 216]. Uwiedziony przez Radziwiłła Kmicic traci cnotę (*virtus*) i w oczach Oleńki przestaje być mężczyzną godnym takiej jak ona kobiety. Chwyt to konwencjonalny, ale tylko, jeśli zamkniemy oczy na przesunięcia znaczeń symbolicznych. Świat Sienkiewicza musi trwać w równowadze – utracona przez Kmicica cnota wierności królowi nie znika, ale wciela się w Oleńkę, dla której wierność i męstwo stoją na czele hierarchii wartości⁸. „Chowana przez starego żołnierza stawiającego pogardę śmierci na szczycie wszystkich innych cnót, wielbiła męstwo z całego serca” [P I 397]. Odtąd, przez całą powieść, przenikają się w jej postaci dwie cnoty: dziewictwa i męstwa – *virginitas* i *virtus*, a granice mię-

⁷ „Babinicz on jest, ale nie baba!” – tłumaczy bohatera Piotr Czarniecki z upokarzających konotacji nazwiska [P II 243].

⁸ Najbardziej wyczerpującą analizę tej postaci można znaleźć w książce Ewy Kosowskiej: *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.

dzy nimi zacierają się w miarę postępów fabuły. Konsekwencje tego przejęcia są fascynujące. Kmicic staje się ofiarą, podmiotem słabym, który – „poniewierany jak pies” – skarży się na okrucieństwo potężniejszego coraz bardziej obiektu miłości:

Bóg ci dał urodę, ale serce zawzięte i nieubłagane. Radaś sama przycierpieć, by komuś większą jeszcze boleść sprawić. Przebierasz miarę, pan-no, jako żywo, przebierasz miarę, a to nic po tym! [P I 372].

Jego słowa należą częściowo do topiki skargi na okrucieństwo pięknej, nieczulej Damy (np. *La Belle Dame sans Merci* Keatsa): „– Kochasz się w ludzkiej męce – mówił dalej do Oleńki” [P I 373]. Do tej tradycji należy także podsycanie przez zakochanego samoudręczenia; masochistyczne celebrowanie bólu spowodowanego odrzuceniem przez kochaną kobietę. „Uchem łowił szelest jej sukni, baczył, udając, że nie baczy, na każdy jej ruch; odczuwał ciepło bijące od niej i wszystko to razem sprawiało mu jakąś bolesną rozkosz” [P I 396].

A jednak wyizolowane z fabuły nawiązanie stylistyczno-gatunkowe nie tłumaczy wystarczająco alegoryzacji kobiecości w *Potopie*. Kobiecie męstwo jest tu wzorem, a nie wyłącznie instrumentem obnażenia słabości męczyzny, dlatego przewaga Oleńki zyska jeszcze inny – obok obu wymiarów cnoty – ekwiwalent, mianowicie mądrość⁹. Kmicic, który jest przecież jednym z najinteligentniejszych bohaterów-żołnierzy w *Trylogii*, wielokrotnie – o czym była już mowa w poprzednim rozdziale – wyznaje swoją głupotę. W monologu do Boga i sumienia przyznaje się wprost: chciałbym „ojczyźnie pocziwie służyć, ale nie wiem jak, bom głupi. Służyłem tamtym zdrajcom, Panie, też nie tyle ze złości, ale jako właśnie z głupoty” [P II 36]. Nie ma też wątpliwości, komu pośród zepsutych kompanów i zwodzających go polityków powinien być zaufać:

⁹ Na duchową i moralną przewagę Oleńki nad Kmicicem zwrócili uwagę pierwsi krytycy *Trylogii*. Utrzymana w nieco patetycznym tonie wypowiedź Juliana Klaczki jest reprezentatywna dla tych stanowisk:

„Instynktem niewieściem jest jasnowidzącą wśród tumanów politycznych namiętności i zawikłań; instynktem odgaduje, gdzie prawda, gdzie obowiązek, gdzie świętość. Milczeniem tylko wymowna, tego lwa Kmicica potężnie uderza oczyma, w których się cały moralny błękit nieba przebija. [...] W *Ogniem i mieczem* chodzi tylko o materialny fakt, czy Skrzetuski swoją kniaziównę odnajdzie; w *Potopie* o fakt moralny, o oczyszczenie tego Kmicica, którego duszę Oleńka swoimi wypowiedziami oczyma” (J. Klaczko, *Różne piękności „Ogniem i mieczem” i „Potopu”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 236).

Gdyby jej był słuchał, gdyby jej był słuchał!... Toż ona wiedziała, co czynić, po jakiej stronie stanąć; wiedziała, gdzie cnota, uczciwość, obowiązek – i po prostu wzięłaby go za rękę i poprowadziła, gdyby był chciał jej słuchać [P II 57].

Ewangelię o kobiecie, zbawczyni mężczyzny, ludzkiej inkarnacji Sofii, będzie Kmicic głosił także wobec króla:

O! ona, miłościwy panie, choć niewiasta, rozumem męża zawstydzi, a w wierności dla waszej królewskiej mości nikomu nie da się wyprzedzić [P II 426].

Ale to dopiero początek, ponieważ w tekście *Potopu* alegoryczna kobiecość ogarnia coraz dalsze kręgi powieściowego świata. Relacja: mądrość – głupota przechodzi z pary protagonistów na parę królewską, jako „że gdy królowa zdanie swe wyrzeczce, to próżno by od niego do króla apelować, tak ufał Jan Kazimierz jej bystrości i rozumowi” [P II 377]. Na mocy prastarej symboliki ciała władcy tożsamego z ciałem narodu, cechy królowej przejmuje kobieta zbiorowość:

Niewiasty z rozpuszczonymi włosami, z rozpaloną twarzą dawały przykład odwagi i widziano takie, które goniły z konewkami wody za skaczącymi jeszcze granatami mającymi tuż, tuż wybuchnąć [P II 279].

Wreszcie dochodzimy do najszerszego kręgu alegorii, który ostatecznie porządkuje wszystkie sfery świata symbolicznego w *Potopie*. Cnota dziewicza przemieniona w cnotę żołnierską staje się siłą rozstrzygającą w historii. Przerażona sukcesami księcia Bogusława Oleńka wątpi, czy ktoś jest go w stanie powstrzymać. Wtedy pojawia się wieść o obronie Częstochowy:

– Kto go pokona? – mówił do dziewczyny pan miecznik – kto mu sprosta? Teraz wiesz kto? Panna Najświętsza! [P III 268]¹⁰.

W symbolicznym planie historii zwycięża więc kobieta, a jej instrumentem jest mężczyzna o babskim pseudonimie. W tym pochodzie idealizacji kobiecości jako siły regulującej historię dalej już pójść nie

¹⁰ Alegorią „skobieconej władzy” może być rzeźba, o której pisał Sienkiewicz do księdza Euzebiusza Rejmana, dziękując mu za prezent, jakim była stara szwedzka kula:

„Zdarzyło się, przy tym, iż rzeźbiarz Godebski zamierzył ofiarować mi płaskorzeźbę przedstawiającą Matkę Boską Częstochowską, a pod nią, w dole, obalonego Szweda. Ujrzawszy u mnie kulę, nie posiadał się z zadowolenia i oświadczył, że piękniejszego ornamentu na szczyt płaskorzeźby nie podobna wymyślić” [14 XII 1898, Kor II 120].

można. Teraz Sienkiewicz musi wrócić z nieba na ziemię, tzn. przywrócić Kmicicowi Oleńkę kobietę, rozdzielić na powrót *virginitas* i *virtus*, odzyskać płęć biologiczną i kulturową swoich bohaterów, a co najtrudniejsze – przywrócić moralną i płciową przewagę mężczyzny.

Czyni to podwójnym *coup de force*. Pierwszym, podważa bezwzględność rację cnoty. Izolując Oleńkę od wiedzy o czynach Babinicza, tworzy obraz przesadnego zapamiętania się w wierności zasadom, przez co czytelnik mimowolnie niecierpliwi się, widząc jej upór. Tyrania cnoty osiąga punkt kulminacyjny w scenie przypadkowego spotkania Oleńki z nieprzytomnym Kmicicem, którego Soroka wiezie do Wołmontowicz, gdzie pan Andrzej chciał umrzeć. Mimo stanu Kmicica nie dochodzi do przebaczenia; panna jest przekonana, że jego nawrócenie jest świeże, nie może też zapomnieć o słowach Bogusława, jakoby Kmicic oferował mu porwanie króla. Zakłada przebaczenie boskie, nie potrafi zdobyć się na własne. Wiedza narratora, którą dzieli się z czytelnikiem, rodzi nasz dystans do tak nienagannej postawy. Dogmatyczna wierność królowi, a raczej idei wierności, grozi ślepotą na to, co bliskie. Łatwiej wybacza narrator zdradę Kmicica, niż tyranie cnoty Oleńce.

Sienkiewicz nauczył się od Szekspira, że starcia wartości mogą być nie tylko produktywne fabularnie, ale równie głębokie i złożone, co konflikty psychologiczne. Zarzuty o brak portretów psychologicznych w *Trylogii* są nieuzasadnione ze względu na jej konwencję gatunkową, a także dlatego, że Sienkiewicz myśli akcją, autonomizuje sytuację, która koncentruje w sobie rozmaite sensy pozafabularne. Niewzruszone zasady w starciu z charakterem impulsywnym i namiętym wzbogacają psychologicznie obie postacie. Prototypem Oleńki mogła być Izabella z *Miarki za miarkę*, która także chce wstąpić do zakonu, ale jeszcze nie dokonała ślubów. Jej brat Claudio został skazany na śmierć. Może go uratować, jeśli odda się namiestnikowi, który pod nieobecność księcia sprawuje w Wiedniu sądy. Piękna i cnotliwa mniszka ani przez chwilę nie dopuszcza do siebie tej myśli, a kiedy spostrzeżga, że brat chciałby wykorzystać skłonność sędziego, wybucha nienawiścią:

Isabella:
Odmówię tysiąc modłów za śmierć twoją
I ani słowa, by cię uratować.

Claudio:

Nie, Isabello; posłuchaj.

Isabella:

Wstyd, wstyd, wstyd!

Grzech twym rzemiosłem jest, nie przypadkiem.

Litość dla ciebie byłaby rajfurstwem.

Najlepiej będzie, jeśli prędko umrzesz. (Przeł. M. Słomczyński, a. III, sc. 1).

Ostatecznie, obie kobiety zostają pouczone o niebezpieczeństwie, jakie niesie bezwzględna wierność zasadzie, ale Sienkiewicz miał trudniejsze zadanie niż Szekspir. Kmicic musi odzyskać stare imię, czyli „płeć kulturową”, a więc wszystko, co się z tym wiąże w patriarchalnej kulturze szlacheckiej, do czego miał prawo przed swym upadkiem i niesłusznym oskarżeniem. Fabuła nie może jednak zatoczyć koła i wrócić do wyjściowej sytuacji powieści. Przemiana obojga bohaterów jest nieodwracalna, potrzebują więc nowych form alegorycznych, które uczynią tę przemianę prawdopodobną.

W tym miejscu Sienkiewicz wykonuje drugie mistrzowskie posunięcie. Wybiera dla Kmicica wzorzec męskości spoza repertuaru heroiczno-militarnego. List królewski odczytany w kościele ujmuje jego dzieje w hagiograficzny schemat pasji, której prefiguracje dostrzegamy na przykład w scenie u króla, kiedy początkowo nie dawano wiary jego relacji z Częstochowy. Wzburzony krzyczy: „chcę, żeby mi wierzono, niechże niewierni Tomasz dotkną ran moich!” [P II 359]. Wielokrotnie bliski śmierci, prawdziwie umiera i zmartwychwstaje moralnie. Porównany przez narratora do Łazarza („zbliżał się oto jak Łazarz”) triumfuje nad Oleńką wielkością własnej ofiary. W efekcie, to ona (choć jest sprawczynią nawrócenia Kmicica) rezygnuje z moralnej przewagi i uznaje swą winę zwątpienia i niewiary, dokonując publicznej ekspiacji:

Ona zaś obsunęła mu się nagle do kolan.

Jędrus! ran twoich niegodnam całować! [P III 422].

Opuszczenie przez nią pozycji moralnej dominacji nad Kmicicem to moment kulminacyjny fabuły i właściwy powrót utraconej męskości (*virtus*). Jeszcze przed chwilą był Łazarzem, teraz „wyczerpane siły wróciły rycerzowi, więc porwał ją z ziemi, jak piórko i do piersi przycisnął” [P III 422]. Sienkiewiczowi udaje się kontrolować emancypację

swej bohaterki dzięki przemieszczaniu jej w obrębicie łańcucha znaczeń symbolicznych: jednego imienia, dwóch osób i trzech scen ikonicznych¹¹. Jest Marią, która dokonała właściwego wyboru („najlepszą częśćkę obrała”), Marią – siostrą Łazarza, która namaściła Chrystusa i włosami wytarła mu stopy, a wkrótce będzie Marią w stanie błogosławionym („było w niej pełno powagi i błogosławieństwa” [PW 7]). Grając matrycami symbolicznymi, tekst tłumy realne konsekwencje przewagi Oleńki nad Kmicicem. Wzory biblijnych Marii powodują, że tyrania niezachwianej cnoty zostaje osłabiona przez chrześcijański wzorzec macierzyństwa pełnego pokory i poświęcenia¹². Komentarz Simon de Beauvoir świetnie ujmuje sedno tej paradoksalnej sceny:

Po raz pierwszy w historii ludzkości matka kłeka przed synem; z własnej woli uznaje swą niższość. W kulcie Marii dopełnia się największe zwycięstwo mężczyzny: jest to rehabilitacja kobiety przez doskonałość jej kłeski [...]. Ponieważ kobieta uległa mężczyźnie jako matka, w tej także roli będzie kochana i czczona.¹³

Zwycięstwo Kmicica w konflikcie symbolicznym nie kończy jednak drogi symbolicznej transformacji Oleńki idealnej („nadziemskiej istoty” – jak mówi o niej Ketling) w kobietę realną, a taką jest u Sienkiewicza kobieta rodząca dzieci. Aby mogła nastąpić idealizacja wtórna – kobieta-matka – Billewiczówna musi odzyskać ciało, które Kmicic już raz posiadał, a teraz powinien osiąść znowu, aby mógł nastąpić prawdziwy kres, wrogięgo życia, przebóstwienia kobiety.

¹¹ „Maria obrała najlepszą częśćkę, której nie będzie pozbawiona” [Łk 10, 42].

„Maria zaś była tą, która namaściła Pana olejkami i włosami swoimi otarła Jego nogi. Jej to brat Łazarz chorował” [J 11, 2].

„A gdy Maria przyszła do miejsca, gdzie był Jezus, ujrawszy Go upadła Mu do nóg” [J 11, 32].

„Łazarz, którego Jezus wskrzesił z martwych” [J 12, 1].

¹² Jak stwierdził Józef Bocheński, „Matka Boska” jest najczęściej używanym w *Pocie* imieniem istoty boskiej i pojawia się tam 34 razy („Bóg” – 29; „Chrystus” – 12), podczas gdy w *Ogniem i mieczem* i *Panu Wołodyjowskim* tylko po 4 razy (J. Bocheński, *Religia w „Trylogii”*. *Dzieła zebrane*. T. 6, Kraków 1995, s. 137).

¹³ S. de Beauvoir, *Druga płeć*. T. 1, z francuskiego przeł. G. Mycielska, Kraków 1972, s. 225.

2. Czy Sarmatki mają ciała?

Pytanie to postawił przed laty Tadeusz Chrzanowski (Czy „*grubi Sarmatowie*” mieli w ogóle ciała?) i odpowiadał, że zamiast obrazów ich ciał „mamy niepowtarzalną galerię sarmackich głów, że ręce były konwencjonalnymi dzierżycielami atrybutów, a reszta? Kobiety nie posiadają jej wcale: ich ciała ukrywają się za szczelnymi szanćkami szat. Mężczyźni? Oni, jak się zdaje, mieli ciała. [...] Ono się jedynie wypuklało. A właściwie jego jedyna część: brzuch”¹⁴.

Powtórzmy to pytanie: czy kobiety w twórczości Sienkiewicza mają ciała?

Odpowiedź wydaje się oczywista – mają! Przecież ta twórczość kipi zmysłowością, zaś autor uznaje cielesność za fundamentalny składnik miłości. „Gdyby kobiety kochano za ich przymioty umysłowe, nie zdarzyłyby się od czasów Adama ani jeden wypadek miłości” – powiada bez ogródek [D XL 72]. Wszystkie jego fabuły pasowały na konkretności i szybkości pożądania, które poprzedza zawsze powstanie więzi duchowej między bohaterami. Tempo zdarzeń zmysłowych świetnie współgra z ekonomią narracji przygodowej, która preferuje sytuację zamiast studium uczuć. Wszyscy jego bohaterowie doświadczają nagłego przypływu namiętności, której źródłem jest zmysłowa atrakcyjność ich wybranek. Autor nie daje im nawet czasu na pogłębienie relacji, gdyż wołają zobowiązania gatunkowe – przygody wojenne. Dominuje więc pożądanie uszlachetnione szeregiem zobowiązań podejmowanych przez bohaterów lub zostaje ono okiełznane niewzruszonymi prawami fizyki moralnej tych światów. Autor pomaga sobie, przemyślnie konstruując urodę bohaterek, tak, że ich cielesność staje się ośrodkiem świata, w którym żyją, wypadkową środowiska naturalnego, otoczenia ludzi i rzeczy, słowem ich *milieu*.

Swoistą genetyczno-naturalistyczną typologię kobiet zaproponował w jednym z felietonów poświęconych *Kasi i Marynce* Narcyzy Żmichowskiej – książce, którą określił jako: „zbiór refleksji nad różnymi zagadnieniami życia, przeważnie nad małżeństwem i miłością” [MLA 53]. Niczym obserwator-naturalista klasyfikuje świat kobiecych osobników według porządku przyrody:

¹⁴ T. Chrzanowski, *Ciało sarmackie*, w: Tegoż, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 233.

Jak istnieją trzy królestwa: zwierzęce, roślinne i mineralne, tak istnieją trzy główne rodzaje kobiet. Jedne, dla których wybór nie ma znaczenia, każdy zaś mężczyzna i wszyscy razem dobrzy się wydają; drugi, to kobiety roślinne, bezwolne, które muszą być wzięte i pielęgnowane w cieplarni jak kwiaty lub w haremie jak Turczynki; trzeci na koniec rodzaj kobiety chrześcijańskiej, kobiety diamentowej, potrzebuje wyłączności i wyboru [MLA 55].

Najbliżej typu „kobiety roślinnej” jest Helena, ukazywana częściej niż pozostałe bohaterki na tle natury, z którą łączy ją głębokie podobieństwo. Podczas ucieczki z Zagłobą kwitnący step koi i upaja Helenę. Kwiaty „pochylały się ku niej, jakby w tym kozaczku przebranym, o długich warkoczach, mleczej twarzy i kraśnych ustach rozpoznawały siostrę-dziewczynę. Chyliły się tedy ku niej, jakby chciały mówić: »Nie płacz, krasnodiwo, my także na opiece bożej« [OM I 268]. Helena nigdy nie znajduje się w sytuacji wyboru, nawet kiedy staje na jej drodze Skrzetuski. Zamknięta, pilnowana, przenoszona z miejsca na miejsce jest przede wszystkim ciałem matki, królową unieruchomioną w zakamarkach peryferyjnych dworów, za murami twierdz, w głębokich jarach, aby nie uroniła nic ze swej rozrodczej funkcji. Jest pomyślana od początku jako postać statyczna, „ciężka” od funkcjonalnych atrybutów, które stabilizują jej miejsce w fabule i symboliczną funkcję kulturową. Jej cielesność nie umyka spojrzeniu bohatera, a nawet pozwala się kontemplować. Sienkiewicz często pokazuje Helenę unieruchomioną w przestrzeni, niczym jej własny posąg. Taką widzimy ją oczami Skrzetuskiego, Zagłoby, Wołodyjowskiego i narratora.

Czy patrzą na jej ciało? Tak, ale ich spojrzenie jest selektywne, tnie jej sylwetkę tak, że kończy się ona na linii piersi. Patrzymy więc wraz z panem Michałem „na te oczy aksamitne, słodkie a mdlejące, na te jedwabne ich zasłony, których cień padał aż na jagody, na ten włos rozsypany, jakby kwiat hiacyntowy, po ramionach i plecach, na strzelistość postaci, na pierś wypukłą i tchnieniem lekko kołysaną, od której było ciepło lubie, na te wszystkie białości liliowe i róże a maliny ust” [OM II 265]. A co z resztą? Nagość jest poza przedstawieniem, co najwyżej nazwą ogólną, ale nie konkretnym ciałem. Mimo tej nieobecności Sienkiewicz daje nam do zrozumienia, że jego bohaterowie myślą o ciele, nawet jeśli pozostaje ono nieprzedstawione. Michał przyznaje Zagłobie, że „nawet i owe figury bogiń tak właśnie z marmuru udane, jakoby żywe, któreśmy w pałacu Kazanowskich

widzieli, nie mogą wejść z nią w paragon” [OM II 266]. Porównanie do nagiego posągu ujawnia eliptyczność przedstawienia ciała Heleny, wskazuje na „boskość” jej figury. Taka też powróci w *Potopie*, ukazana przed własnym domem, w towarzystwie trójki synów i Zagłoby, który jest świadkiem, że proroctwo sokoła i kukułki spełniło się. Jej obraz jest w pełni zharmonizowany z otoczeniem, wyłączony z czasu zdarzeń, niepodległy nawet narratorowi, który niczego nowego do jej portretu i funkcji już nie wniesie¹⁵. Helena jest kompletna od początku i taką pozostanie, kiedy widzimy ją, jak wychodzi do ogrodu w upalne, sierpniowe popołudnie, „piękna jak południowe słońce, wysoka, tęga, czarnowłosa, z ciemnymi rumieńcami na twarzy i oczyma jak aksamit” [P I 195].

Do rodziny „kobiet roślinnych” należy też Krzysia, która „miała to w swej naturze, że lubiła być kochaną” [PW 93]. Łączy ją też z Heleną więcej cech wspólnych: jest ciemnowłosa, zmysłowa, szybko daje Ketlingowi potomstwo:

Była to Rusinka o krwi gorącej, więc jakieś ognie nieznane wstawały w jej piersi, ognie, o których nie wiedziała dotąd, że istnieć mogą, a pod żarem których ogarniał ją zarazem i strach, i wstyd, i wielka niemoc, i jakaś omdłość, zarazem bolesna i luba [PW 128–129].

Mimo fizycznego podobieństwa, od Heleny różni ją zdecydowanie skłonność do marzeń o dwornym kochanku, które spełniają się w osobie Ketlinga. W jej postaci jest jakaś dysharmonia, która nie znajduje uznania narratora, gdyż wskazuje na niejednorodność charakteru Krzysi, mówiąc, że „rycerze porównywali ją: jedni do Junony, drudzy do Diany” [PW 130], które to imiona bogiń patronowały wcześniej – odpowiednio – Helenie i Oleńce. Ostatecznie rezerwę narratora pieczętuje Zagłoba, reklamując ją chytrze Ketlingowi:

Drohojowska cośkolwiek dawną Billewiczównę przypomina, tylko że tamta ma włosy jak konopie i nie ma onego puchu nad gębą; ale są, którzy w tym większą urodę widzą i za rarytas to poczytują [PW 124].

¹⁵ A wokół nich ni miejsca ani czasu,
Mówienie o nich kłopotliwe.
To m a t k i są!

(J.W. Goethe, *Faust. Tragedia. Część druga*, tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1981, s. 53).

Może dziwić ta zmiana, kiedy uświadamiamy sobie wysoką pozycję Heleny w estetycznym i ideowym rankingu *Trylogii*, ale od czasu pracy nad *Ogniem i mieczem* wiele się zmieniło. Sienkiewicz stracił ukochaną żonę, zmodyfikował w *Potopie* kształt pierwszej części cyklu, a jedną z ofiar tych zmian jest „kobieta roślinna”. Odtąd bierność będzie cechą postaci z drugiego planu, a coraz większa aktywność będzie charakteryzować towarzyszek życiowe bohaterów.

W stopniowym odchodzeniu od kobiecości statycznej kryje się widoczny wpływ mizoginistycznej refleksji modernizmu, choć sam Sienkiewicz nigdy by pewnie tego nie przyznał. Wyraźnie jednak widać, że w wielu swych portretach kobiecych dotyka jakieś strasznej, pasożytniczej siły kobiecości. Spotkamy u niego szereg umierających kobiet (m.in. Danusia, Litka, Marynia z *Wirów*, Nel, Jenny, Marysia z *Jamiola*, Marysia Toporczykówna; więcej o tym w rozdziale „Eros w żalobie”), których śmierć jest zaraźliwa lub rodzi u mężczyzn niechęć do życia. Funkcja tych śmierci jest zagadkowa. Najwyraźniej widać to w noweli *Za chlebem*. Bierna bezradność Marysi jest siłą, która marnotrawi energię mężczyzn i niszczy ich samych. Zakochany w niej Orlik (pierwszy rzut postaci Bohuna) traci życie w bezsensownej próbie ratunku:

Chodziłem jak wilk sam po świecie i ludziska się mnie bali, a ja się ciebie zląkłem, i ot, Maryś, tyś mi chyba zadała co... Ale nie maszże ty mnie poślubić: lepsza śmierć! Wyratuję cię albo zginę; ale jeśli zginę, ty mnie, serdeczna pożałuj i pacierz za mnie zmów. Com ci przewinił? Krzywdym ci nie zrobił. Ej! Maryś, Maryś! bądź zdrowa, kochanie moje, słońce moje... [*Za chlebem*, D II 181].

Sienkiewicz znakomicie komplikuje obraz świata kreowany przez społecznych darwinistów. Siła przetrwania, jaką dysponują mężczyźni, ustępuje przed tym, co słabe, nieporadne, pozbawione wartości, które zostają im przypisane przez działanie kulturowych mitów uwznioślających kobietę. Najlepszym studium oddziaływania kobiecej bierności jest pani Maszkowa, z którą Połaniecki zdradza żonę. Przypomina Gombrowiczowską Iwonę – niewiele mówi, jest statyczna, nie dokonuje wyboru mężczyzny, a mimo to jej bierność ma dla Stanisława nieodparty urok, który w końcu sprawił, że „zwierzę [nie] ustąpiło duszy” [RP 568]. To jedyny bodaj w całej twórczości przykład „kobiecości zwierzęcej”, która obojętnie oddaje się każdemu „panu”:

Pani Maszkowa zaś stała przed nim z pochyłoną nieco głową, ze spuszczonej oczyma, zmieszana, pełna widocznej obawy, mając w postawie i wyrazie twarzy coś z zrezygnowanej ofiary, która widzi, że stanowcza godzina nadeszła – i że nieszczęście stać się musi [RP 572].

Marynia Połaniecka należy już do drugiego typu:

Z powodu nieco krótkiego wzroku trzymała głowę schyloną nad książką, ale gdy chwilami podnosiła ją, Połaniecki widział twarz tak pogodną, tak pełną roślinnego [podkr. moje – R.K.] niemal spokoju i tak ukojną, że po prostu anielską [RP 316].

Sienkiewicz stanął przed trudnym zadaniem, gdyż tworząc wizerunki kobiet zmysłowych, zwierzęco-roślinnych, musiał uczynić, przynajmniej niektóre z tych postaci nienagannymi moralnie. Jako realista wiedział, że bez silnej ingerencji autora w świat, który ma uchodzić za prawdopodobny, nie da się tego pogodzić¹⁶. Atrakcyjne ciała bohaterek wikłają je nieustannie w relacje erotyczne z męskim światem, są więc zagrożeniem dla moralnego ładu, jaki musi panować w powieści. Utrzymywanie sztucznej równowagi między zmysłowością a moralnością jest możliwe za cenę redukcji realności ciała. W tym kontekście widzimy, jak skutecznym posunięciem było stworzenie Zagłoby, który przypomina heroicznym bohaterom, że cnotliwe Sarmatki także mają ciała. Straszy więc Skrzetuskiego, że jeśli ten nie ruszy po Helenę do Baru, to może ją stracić: „dalibóg! pierwszy będę kniaziównę namawiał, żeby waści rogi przyprawiła, a tam pan Jędrzej Potocki, jak ją ujrzy, to aż skrami parska: czekaj tylko, jak zarzy końską manierą” [OM I 432]. Równie bezceremonialnie, a nawet brutalnie obchodzi się z uczuciem Michała do Anny Borzobohatej, tworząc szyderczą metaforę, spinającą podobieństwa: kobiety, rośliny, erotyzmu i płodności:

– Jaż bym nie miał wiedzieć, że ci o ową chodzi, którą książę Bogusław w swoim ogródku zasadził. Gorliwy to ogrodnik, nie bój się! Nie potrzeba mu i roku, żeby się owoców doczekał [P III 164].

¹⁶ W *Listach z podróży* daje ciętą, ironiczny opis polskiej chłopki, „kobiety zwierzęcej” bez estetycznego retuszu: „Ta Chloe z czerwonymi nogami chodzi boso po rżysku i dlatego ma różę w kostce; pija wódkę zasłoniwszy się kilimkiem i na wszelkie pytania odpowiada wiecznie jedno: »Kaj się wstydom!« Sielankowa ta wstydlivość nie stoi zresztą na przeszkodzie pewnym również sielankowym zajściom na świeżym sianie. Chloe nie umie przy tym czytać, pisać, nie rozumie absolutnie, co się koło niej dzieje, a świat w jej oczach odbija się tylko zewnętrźnie, tak jak niebo w wodzie. Do jej mózgu nie dochodzi nic” [LPA 156].

Autor nie pozwoli, co prawda, na żadne „praktyki ogrodnicze” ani wobec Anusi, ani Oleńki, ale musi uciec się do wsparcia istot zaświatowych jak duch dziadka Billewicza, który zjawił się Bogusławowi, skutecznie zniechęcając go do molestowania tej drugiej. Od postaci w typie Anusi lub Maszkowej będzie Sienkiewicz oddalał swoich bohaterów, poddając ich za to próbie wyboru, jak Michała Wołodyjowskiego czy Zbyszka z *Krzyżaków*. Wyraźny znak przemiany typu głównej postaci kobiecej przynosi już *Potop*. „Kobieta diamentowa”, jaką niewątpliwie jest Oleńka, podlega idealizacji w większym stopniu niż Helena, stając się wzorem cnotliwej regalistki, co nie znaczy, że narracja omija zmysłowy wymiar postaci. Częściej za to obserwujemy ją w ruchu, w akcji, także erotycznej. Kompozycja sceny miłosnej w pędzących saniach pokazuje, jak Sienkiewicz, dzięki paraleli pędzącego zaprzęgu i narastającej namiętności, sugestywnie wskazuje na obecność nieprzedstawionych ciał, w których narasta pożądanie.

Przechyliwszy się w tył, zamknęła oczy, całkiem pędowi się oddając. Poczula słodką niemoc i zdało jej się, że ten bojarzyn orszański porwał ją i pędzi wichrem, a ona mdlejąca, nie ma siły się oprzeć ani krzyknąć... I lecą, lecą coraz szybciej... Oleńka czuje, że obejmują ją jakieś ręce... czuje wreszcie na wargach jakoby pieczęć rozpaloną i palącą... czy się jej nie chcą odemknąć, jakoby w śnie [P I 38].

Zbyt łatwo przypisuje się autorowi poczciwość krzepiciela serc, podczas gdy stosuje on często podobne gry z obyczajową cenzurą, co skandalizujący „naturaliści” w rodzaju Flauberta, który wszak słynną scenę w dorożce, gdzie uwiedziona zostaje Emma, całkowicie usunął z oczu czytelnika, prezentując mu (poza obnażonym ramieniem) jedynie coraz bardziej utrudzony zaprzęg i spragnionego woźnicę.

Podobny zabieg stosuje Sienkiewicz w scenie lekcji fechtunku, jakiej Michał udziela Basi. Lekcjami szermierki będzie Płoszowski nazywał ćwiczenia w grach miłosnych, ale nawet poza kontekstem *Bez dogmatu* czytelnik dostaje od narratora wskazówkę, jak rozumieć zabawę w pojedynek. Narrator przyjmuje perspektywę postaci i informuje nas, że Michał, fechtując się z Basią, „zauważył, zapewne po raz pierwszy, że aż oczy rwała, tak była ładna ze swymi rozdętymi chrapkami i zdyszaną pierśią” [PW 90].

Sienkiewicz tworzy własny język oznak erotycznych, którego regu-
larność dostrzegamy, tropiąc powtarzalność określonych scen, moty-

wów lub ujęć językowych. W jego dyskursie miłosnym szczególną rolę odgrywają elipsa, alegoria i metonimia. Ta ostatnia jest figurą przeniesienia, z czego Sienkiewicz chętnie korzysta, chcąc zakomunikować coś moralnie wątpliwego. Miłosna symbolika szermierki jest kontynuowana w scenie, w której zakochana Basia pieści niebezpiecznego konia podarowanego Michałowi przez hetmana:

– Dla Boga! on waćpannę gotów zabić! – krzyknął Wołodyjowski wskazując za nią.

Ale Basia poczęła już klepać całą dłonią po karku dzianeta, powtarzając:

– Niech zabije! Niech zabije! Niech zabije!...

A koń zwrócił ku niej dymiące nozdrza i rżał z cicha, jakby rad z pieszczoty [PW 98].

Stosując grę przeniesień, omija Sienkiewicz stworzone przez siebie granice przedstawienia. Ciało Basi, podobnie jak Wołodyjowskiego, pozostaje nietknięte mową, ale pieszczota, jaką obdarza konia nie pozwala zapomnieć o cielesności obojga bohaterów. Jeszcze dosadniej wykorzystał ten chwyt w *Hani*. Tam bohater doświadcza potwornej zazdrości, widząc, że tytułowa bohaterka dotyka konia jego przyjaciela:

[Dlaczego] ta Hania trzyma rękę na grzywie konia Selima, a nie mego? Ten koń szczególnie się jej podobał. Chwilami przytulała się do jego szyi lub klepiąc ją ręką, powtarzała: „mój koniczek, mój!” a łagodne zwierzę parsknęło i wyciągało rozwarte, chrapiące nozdrza w kierunku jej ręki, jakby szukając cukru. Wszystko to sprawiło, że posmutniałem znowu i nie patrzyłem na nic, tylko na tę rękę, ciągle spoczywającą na grzywie [Hania, D IV 81–82].

Kolejny powrót konceptu z koniem nastąpi w powieści w *Na polu chwały*. Tam „przy studni na podwórzu cisawy rumak trzymał nozdrza ukryte w białych rączkach panny Sienińskiej”, co widząc Łukasz Bukojemski, stwierdza: „– Że nawet i bydlę pozna się na tym, co jest prawdziwy specjał...” [NPCH 205].

Powściągany dyskurs powieści znakomicie operuje poetyką erotyzmu kneblowanego, która musi szukać ujścia w figurach pośrednictwa – dowcipie, aluzji, peryfrazie, metonimii itp. Cielesny wymiar jego bohaterów jest mu niezbędny jako autorowi powieści historycznych, a więc gatunku, w którym obraz ciała jest instrumentem przed-

stawiania czasu. Stara się jednak, w przedstawieniach kobiecego ciała, unikać dyskursów skrajnych: metafizyki i biologii. Zręcznie omija pułapkę modernizmu, który eksponując biologiczność miłości, zatracił w hiperbolizacji, brzonżonej przez realizm konkretność miłosnego związku. W efekcie literaturę Młodej Polski przepełniają demony płci, a nie realne kobiety.

Z drugiej strony, unikając nadmiernego patosu miłosnej narracji, oparł się idealistycznym redukcjom romantyzmu i parnasistowskich nurtów modernizmu. Wiedział lub instynktownie wyczuwał, że tworząc zmysłowe portrety swoich bohatererek, obiecujących płodność i macierzyństwo, wpada w pułapkę Schopenhauera, który sceptycznie przypominał, że piękne opowieści miłosne wcielają się w konkretne ciała, maskując ciemną energię instynktów, które igrają jednostkami, odurzając je i kamuflując śmiertelny horyzont erotyzmu. Rozprawa *Metafizyka miłości płciowej* zyskała dla pokolenia Sienkiewicza jeszcze większą wiarygodność dzięki odkryciom Darwina. Zanim modernizm dojrzały zareaguje historyczną mizoginią na prawdę o biologicznym podłożu miłości, nowoczesność pozytywna drugiej połowy XIX w. stara się zrationalizować relacje między kobietą i mężczyzną. Szybko jednak odkrywa pułapkę, do której pozytywistyczny romans literacki wpada dwiema drogami: tendencją (*Nad Niemnem*) lub powrotem do romantyzmu (*Lalka*). Intelktualna odwaga pozytywistów imponuje. Przymuszają się do afirmacji życia, ale nie pozwalają, aby maskowała ona śmierć, która jest tej afirmacji przyczyną. Heroicznie stają w poprzek długiej tradycji wyparcia, której obiektem jest

„Ciało” – to wszystko, co nas wiąże z niszczącą zmianą i podważającym harmonię zróżnicowaniem: ból i zmysły, spółkowanie, zapłodnienie, urodzenie, brud, karmiąca pierś, jedzenie, wypróżnianie się... starość, choroba, śmierć – zagraża tej perspektywie. Trzeba więc mu zaprzeczyć, zanegować je, przezwyciężyć – to znaczy: spacyfikować zmianę, oswoić różnice. Trzeba pozbawić je niebezpiecznego charakteru, pozbawić je żądla: rozerwać jego związek ze śmiercią¹⁷.

¹⁷ K. Michalski, *Wieczna miłość*, „Tygodnik Powszechny” nr 41, 10 października 2004, s. 8. Jest to doświadczenie tak różnych postaci jak Połaniecki i Płoszowski, których problem stanowi – jak pisze Jolanta Sztachelska – „uwewnętrzniona potrzeba afirmacji życia wbrew dojmującemu doznaniu śmierci, rozpadu, nicości” (J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie*, dz. cyt., s. 133).

Taka operacja może być jednak wyłącznie symulacją, najlepiej wykonaną w języku. Jeśli chcemy zrozumieć specyfikę dyskursu miłosnego w powieściach Sienkiewicza, trzeba go podpatrywać, jak buduje język opowieści miłosnej w obrębie dychotomii: romantyzm – darwinizm. Między Słowackim i Darwinem szuka sobie miejsca jego koncepcja miłości, przewrotnie, niemal cynicznie zbliżając się do jednego lub drugiego skrajnego poglądu. W *Bez dogmatu* (1890) wyposaży swego bohatera w ciągle wiarygodny język miłosny Słowackiego:

Nikt w świecie nie odczuwa lepiej ode mnie, że słowa: „Twój czar nadę mną trwa” – mogą nie należeć do poetycznych urojęń, ale być ciężką rzeczywistością. Jej czar nadę mną trwa. Ja ją nie tylko kocham, nie tylko jej pragnę, ale ją najmocniej lubię; ona napęlnia po brzegi wszystkie moje upodobania, wszystkie wyobrażenia o kobiecym wdzięku, uroku, ona mnie pociąga ku sobie z taką niewytłumaczoną siłą, z jaką magnes pociąga żelazo [BD 367].

W *Rodzinie Połanieckich*, opisując podobny stan bohatera, wymieni język poezji na żargon ewolucjonisty:

Ten dziwny dla samego Połanieckiego, czysto fizyczny pociąg, z którym od dawna walczył. Odżył teraz z niepokonowaną siłą. Przez mgnienie oka zbudziły się w nim dzikie instynkta pierwotnego człowieka, który na widok pożądanej kobiety w cudzym objęciu wpada we wściekłość i gotów się o nią porwać za bary ze szczęśliwym współzawodnikiem [RP 552–553].

W *Wirach* zaś pokaże, że oba języki są do dyspozycji, ale to nie zmienia ani nie tłumaczy faktyczności „niewytłumaczalnej siły” pożądania. Krzycki zadurzony w tajemniczej pannie Anney nie zdaje sobie sprawy ze źródeł swej fascynacji, wyręcza go więc narrator:

Gdyby był Grońskim i czytał kiedy w życiu Lukrecjusza hymn do Wenus, byłby umiał siłę tę uświadomić i nazwać. Ale ponieważ był jeno dwudziestosiedmioletnim zdrowym szlachcicem, więc tylko pomyślał, że za taką chwilę, w której wolno by mu było przycisnąć do piersi całą podobną dziewczynę, warto by oddać Jastrząb, Rzęślewo – a nawet i życie [W 65].

Sienkiewicz zdaje się kpić z wolności podmiotu, która wyraża się m.in. w możliwości wyboru języka, jakby to, o czym najbardziej chciałoby się powiedzieć lub przeczytać i tak jest zawsze poza wypowiedzeniem i straszy niemotą. Pozytywność nieprzedstawionego polega

za to na tym, że wymusza ruch mowy, grę przeniesień, podstawień, natarczywych wskazań na te miejsca przedstawienia, gdzie coś jeszcze powinno być. To retoryczny klucz do jego ukazywania erotyzmu, który otwiera mechanizm wielu scen tego typu. Kiedy Krzycki studiuje dłoń Anney, to jej opis funkcjonuje na zasadach synekdochy całej postaci: „[dłoń] lubo kształtna, nie była wcale mała, i pomyślał, że przyczyną tego są sporty angielskie: tenis, wiosłowanie, łucznictwo i tym podobne” [W 15–16]¹⁸.

Ciała kobiecych bohaterek przedstawiane są selektywnie. Motywacje tej selekcji są jednak dwuznaczne. W zbyt prostej wykładni stoi za nimi autocenzura obyczajowa realizowana przez pisarza. Analiza scen erotycznych pokazuje jednak przewrotność tej redukcji, Sienkiewicz bowiem potrafi wyzyskać ograniczone pole przedstawienia ciała dla stworzenia dialektyki widzialnego, które właśnie ze względu na swą drażniącą skromność pełni funkcję elipsy prowokującej myślenie o ukrytym, bo jednak sugerowanym w ramach przedstawienia. Innymi słowy, jego technika opisu erotycznego realizuje dialektykę perwersji¹⁹, wciągając czytelnika w pragnienie dopowiedzenia nieprzedstawionego. Nieśmiałe transgresje tekstu przejmują wyobrażenia odbiorcy, podczas gdy faktyczny opis nie przekracza dopuszczalnych granic normy obyczajowej założonej przez autora.

¹⁸ Fascynującym wyjątkiem jest scena w *Wirach*, kiedy Laskowicz – socjalista, patrzy na Marynię grającą na skrzypcach i stara się zwalczyć zauroczenie „wrogiem klasowym”. Aby odeprzeć pragnienia, wyobraża sobie anatomię jej ciała:

„Więc gdy przy strojeniu skrzypców schylała głowę, wymieniał sobie w duchu po łacinie nazwy jej kości ciemieniowych, odpychając myśl, która mimo woli cisnęła mu się do głowy, że jest to jednak nadzwyczaj szlachetna czaszka. Następnie w pierwszych chwilach po rozpoczęciu koncertu, zajął się nomenklaturą mięśni jej rąk, ramion, piersi, nóg rysujących się pod suknią i całej postawy. Ponieważ jednak był nie tylko studentem medycyny i socjalistą, ale i młodym człowiekiem, przeto ten przegląd anatomiczny skończył się niespodzianym wnioskiem, że to jest nie dość jeszcze rozwinięta, ale nadzwyczaj ładna i pociągająca dziewczyna, podobna do wiosennego kwiatu” [W 33].

¹⁹ Nie dał się zwieść Stanisław Mackiewicz, pisząc, że: „Przybyszewskiego rozpasany erotyzm, to szczeniak w porównaniu z kulturalnym, artystycznym, wyrafinowanym erotyzmem Sienkiewicza” (*Muchy lażą po ścianie*, Kraków 1992, s. 81. Zob. też tego autora: *Henryk Sienkiewicz. Studium literackie*, dz. cyt., s. 19–26). Miejsce postaci kobiecych w *Trylogii* budzi coraz większe zainteresowanie badaczy. Interesującą paralelę Heleny z *Horpiną* wskazała i omówiła Ewa Kosowska (*Inwarianty kobiecości: wiedźma z Czortowego Jaru*, w: *Negocjacje i kompromisy*, dz. cyt., s. 81–83). Na podstawie analizy porównawczej obu postaci autorka postawiła tezę, że „*Horpyna* stanowi [...] oczywistą opozycję w stosunku do *Heleny*, jest jej przeciwieństwem, ale i [...] swoistym *alter ego*” (tamże, s. 83).

Problem okazuje się jeszcze bardziej złożony, kiedy pytamy o społeczne funkcje erotyzmu w świecie powieściowym, widać bowiem wyraźnie, jak zmieniają się one w kolejnych powieściach. Początkowo erotyzm w relacjach między postaciami jest przede wszystkim funkcjonalny rodzinnie i demograficznie (impuls do małżeństwa i potomstwa). Począwszy jednak od *Pana Wołodyjowskiego*, pojawia się równoległy nurt erotyzmu autonomicznego, wyzwolonego z powinności prokreacji. Mężczyzna u Sienkiewicza to istota, która zadaje śmierć, kobieta zaś daje życie. Jaką więc funkcję w fabule krzepiącego romansu wyznacza autor ciałom kobiet, które nie wydają na świat potomstwa?

3. „Trzeba świat zaludniać!”

Małżonka i matka jest kobietą zupełną, małżonka niedoznająca szczęścia macierzyństwa stanowi trzy czwarte kobiety, a poczynająca lub istotna stara panna jest tylko półkobietą.²⁰

7 kwietnia 1887 r. Sienkiewicz zapisał w liście do swej szwagierki Jadwigi Janczewskiej tajemnicze zdanie:

Wołodyjowski już zaczął sceną, która się pewnie Dzinie nie podoba, a która jednak, Bóg widzi, w pewnych warunkach może być i w życiu pełna poezji – jakby tu rzec... rodzinnej lub familijnej. Mniejsza z tym [Li II/1, 346].

Przypomnijmy, że początkowy rozdział *Pana Wołodyjowskiego* rozpoczyna się obrazem przepychu płodnej natury. Już wstęp zapowiada ów nadmiar płodności: „Był to nadzwyczaj urodzajny rok” [PW 6], a pierwszy rozdział konkretyzuje tę zapowiedź obrazem dworu Kmiciców, przed którym pan Andrzej siedzi w cieniu, popijając miód, i patrzy na przechadzającą się Oleńkę, która jest w ciąży. Jego spojrzenie, wspólne z perspektywą narratora, wyraża szczęśliwy dosyt gospodarza, który spokojnie oczekuje plonów swej pracy. Ciało Oleńki two-

²⁰ E. Reich, *Studia nad kobietą*, przeł. z niemieckiego S. Kramsztyk, Warszawa 1876, s. 256.

rzy metaforyczne podobieństwo z opisem sadu, w którym drzewa uginają się pod brzemieniem nadmiaru owoców.

W blaskach owych lśniły się czerwone jabłka wśród szarych liści siedzące tak obficie, że drzewa zdawały się być nimi oblepione. Gałęzie śliw gięły się pod owocem okrytym siwym woskiem [PW 7].

Z tego tła wyodrębniona została Oleńka – nie przeciwstawiona mu, ale właśnie wywiedziona z tła jako jego integralny składnik. Nasyce nie tej sceny ekwiwalentami zmysłowości jest niezwykle silne i wiedzie czytelnika nie tylko ku symbolice płodności, ale także erotyzmu, który wnosi postać Kmicica. Przypomina nam narrator, że „żołnierz był z przyrodzenia krotochfilny i za kawalerskich lat musiał moc figłów napłatać” [PW 7]. Za chwilę rozpoczną rozmowę o imieniu przyszłego syna.

Dlaczego Sienkiewicz jest przekonany, że Janczewskiej nie spodoba się ta scena? Dzięki listom pisarza oraz wspomnieniom Marii Korniłowiczowej wiemy, że Janczewska otrząsała się „z obrzydzenia na widok małych dzieci, a choćby na wzmiankę o takowych, z dziećmi nieco starszymi potrafiła konferować godzinami”²¹. Szwagierkę trawił ponadto lęk i wstręt wobec biologiczności ciąży i macierzyństwa²². Sienkiewicz starał się wpłynąć na zmianę jej stosunku do własnego nowo narodzonego syna. W liście wymienia i próbuje bagatelizować źródła tej niechęci, ale – wbrew humorystycznej tonacji listu – sprawa musiała być poważna.

Co do Twego małego Rocha (zwę go Rochem, bo mi będzie mówił: wuj!) – czekajże, żabo, mam Cię i nie pominę sposobności gderania. – Czego tu piszesz: „Dziwię się, że go lubię!” – To mi powód do zdziwienia!

²¹ M. Korniłowiczowa, *Onegdaj*, dz. cyt., s. 88. Niech nas nie zwiedzie lekki ton listu. Musiał on spowodować gwałtowną reakcję, skoro w następnym Sienkiewicz będzie się kajał:

„Na Twój ostatni list siła by było odpisywać. Czemu się chciałaś pokłócić trochę za to długie abbazyjskie pisanie? Trochę się domyślam, że to z powodu historycznego mego poglądu na wpływy Mary D[embowskiej], a może za to, że w ogóle poruszył materię Twego zdziwienia. Jeśli cośkolwiek Cię dotknęło choć na ziarnko piasku albo nie podobalo się – przepraszam, Dick ma zawsze najlepsze intencje, ale często bywa niezgrabny, może przez zbytek szczyrych intencji. Trzeba zawsze uwzględnić biedną głowę, w którą wprowadził się Karol I lub coś podobnego. Dick gładzi i jeszcze raz przepraszam. Zresztą został ukaran, bo zaraz sobie głowy nałamał: »A co to? A co napisałem? Czemu Ona się chce kłócić?« itp. Długo by pisać!...” [Wiedź 24 IV 1887, Li II/1, 380].

²² M. Bokszczanin, *Listy Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej*, w: H. Sienkiewicz, *Listy T. II. Część pierwsza*, dz. cyt., s. 8.

Ja go lubię choćby dlatego, że Twój, i dla jego sarmackiej fantazji, z jaką chrzest przyjmował, a Ty byś go miała nie lubić? Oczywiście, że go lubisz, bo jakkolwiek zgadzam się z Tobą, że nie jesteś pod wielu względami podobna do dwunożnych gęsiątek i kurczątek, często całkiem odmienna i dziwna, i niezwykła, i mglista, i najwięcej warta nie tyle dla swych przymiotów, ile dla swoich wad, ale masz pocziw i kochającą, bardzo normalną naturę, która nad młodocianymi doktrynami górę bierze. [...] Będziesz mi tu wydziwiać nad tym, że smyka lubisz, taką „humorystyczną tykwę”, której nielubienie byłoby przeciwne naturze? Będziesz mi tu filozofować, że „kobieta powinna być człowiekiem!” [Abacja 16 IV 1887, Li II/2, 361–362].

Sienkiewicz stara się lekceważyć problem, kładąc go na karb „młodocianych doktryn” oraz wpływu Marii Dembowskiej. Janczewska była zafascynowana sztuką wczesnego modernizmu polskiego i światowego, którego parnasistowski nurt był jej szczególnie bliski. Kult sztuki, połączony z psychicznymi awersjami, zaowocował u niej postawą odrzucenia dziecka i własnej fizjologii macierzyństwa. W efekcie – pisze Kornilowiczowa – jej własny syn, którego, kiedy wyrósł, kochała, nosił w sobie przez całe życie jakieś straszliwe zadry z czasów wczesnego dzieciństwa. Matka, w której zmysł estetyczny brał górę nad instynktem macierzyńskim, unikała go wówczas starannie, a upłatany w „sieć pajęczą” ojciec także się nim nie zajmował²³.

Mniej interesuje nas w tym miejscu analiza kompleksów Janczewskiej, bardziej zaś tekst literacki, w który wpłątane zostało życie bliskich Sienkiewiczowi osób. Pytamy więc, czy kompleksy szwagierki połączone z jej wpływem na męża siostry były tak silne, że mogły zdecydować w jakiejś części o kształcie tekstu *Pana Wołodyjowskiego*. Przypomnijmy, że Sienkiewicz uprzedza w cytowanym liście, że początek powieści nie będzie się jej podobał.

Ale który początek?

Tadeusz Bujnicki opublikował wykreślone przez pisarza w ostatniej chwili fragmenty *Trylogii*. Możemy tam znaleźć interesującą nas część pierwszego rozdziału *Pana Wołodyjowskiego*, która jest zdecydowanie różna od wersji zachowanej przez pisarza. Niemal identyczny był opis wypełnionego ogromem owoców sadu, podobnie jak sielski obraz Kmicica, który pijąc miód, przygląda się rozkochanym wzrokiem spacerującej żonie. Od tego miejsca tekst zasadniczo róż-

²³ M. Kornilowiczowa, *Onegdaj*, dz. cyt., s. 96.

ni się w stosunku do wersji odrzuconej przez pisarza. Tam Kmicic mówi do Oleńki:

- Tuptaj sobie jeszcze godzinkę, powiadają, że to dobrze.
Potem zakręcił znów wąsa i dodał:
- Jak mi Bóg miły, tak sobie chodzisz, jako te <korabiki> łódki, którem w Gdańsku widywał pod żaglem chodzące.
- Na to ona przyłożyła swoją słodką twarz do kraty letnika.
- O, zdrajco, rzekła. Czyjaż to wina?
- Moja! moja! odrzekł pan Andrzej – jeno, że się na żal i na poprawę spomóc jakoś nie mogę, Oleńka!²⁴

W znanej nam edycji nie ma tego dialogu, a ten, który Sienkiewicz pozostawił, dotyczy imienia ich przyszłego syna:

- Oleńka, a pójdz ino tu! Coś ci rzeknę.
- Byle nie coś takiego, czego nierada słucham [PW 8]²⁵.

Kmicic, którego mina zapowiada możliwość erotycznego tematu, zostaje od razu skarcony i mimo że mówi jedynie o imieniu dla dziecka, wywołuje tym rumieniec wstydu na twarzy żony. Zniknęła frywolna swoboda pierwotnej wersji dialogu, a przede wszystkim zmieniła się jego treść, która tam była jawnie erotyczna (brzemienne ciało i sprawca tego stanu). Dyskurs erotyczny, naturalny w okresie Kmicicowej adoracji panny Aleksandry, zostaje usunięty z relacji małżeńskich przez ciężę, która objawia się jako trzeci element komplikujący erotyczną atrakcyjność bohaterów. W obu wariantach opis Oleńki nie zawiera żadnych szczegółów fizycznych właściwych stanowi, w jakim się znajduje:

Niewiasta była urodziwa nad miarę, jasnowłosa, o pogodnej, nieledwie anielskiej twarzy. Chodziła z wolna i ostrożnie, bo było w niej pełno powagi i błogosławieństwa [PW 7].

²⁴ *Zaniechane stronice „Trylogii” czyli Sienkiewicza skreślenia ostatniej chwili*, wstęp i wybór tekstów T. Bujnicki, Kraków 1999, s. 50.

²⁵ Scena ta w jednym elemencie przypomina inną, znaną z *Ogniem i mieczem*. Tam Horpyna szeptała na ucho Helenie:

„On sokół, on sławny mołojec, on ci...”

Tu wiedźma schyliła się do ucha Heleny i zaczęła jej coś szeptać, w końcu wybuchnęła śmiechem.

– Precz! – krzyknęła kniaziówna” [OM II 23].

Brak realistycznego opisu wyglądu bohaterki rekompensują idealizujące określenia, sugerujące metafizyczną proveniencję ciąży i macierzyństwa. Odrealnione w ten sposób, brzemienne ciało staje się hipostazą „powagi i błogosławieństwa”, które dokonały anihilacji nie tylko erotycznego, ale w ogóle fizycznego wymiaru postaci Olenki. Seksualność żony, kobiety pożądanej przez Kmicica, zostaje stłumiona i opatrzona zakazem wynikającym z chrześcijańskiej metafizyki prokreacji, strzeżonej przez samą Olenkę. W konsekwencji bohaterka *Potopu* reprezentuje najbardziej idealny typ kobiety-matki – macierzyństwo bez seksu.

Analizowane warianty tekstu i stojąca za nimi decyzja pisarza pokazują, jak duża musiała być rola Janczewskiej w życiu Henryka po śmierci jego żony (Marii – siostry Jadwigi Janczewskiej). Widać też, że *Pan Wołodyjowski* jest momentem zwrotnym, jeśli idzie o „politykę prokreacji” w *Trylogii*. Aby dostrzec radykalność tej zmiany, należy się przyjrzeć perypetiom miłosnym w *Ogniem i mieczem*, które rozpoczynają się m.in. zapowiedzią liczego potomstwa Skrzetuskich. Spełnienie proroctwa potwierdza w *Panu Wołodyjowskim* Ketling, który wraz z Krzysią odwiedził Skrzetuskich:

– Chłopców jest dwunastu, a teraz poczęła się płeć nadobna – odrzekł Ketling [PW 446].

Potomstwo Kmiciców jest daleko skromniejsze, jak powiada narrator, przez długi czas „Opatrzność odmówiła im dzieci” [PW 6]. Wołodyjowski zaś umiera bezpotomnie.

Ogniem i mieczem powstawało w najszcześniejszym okresie życia pisarza. Narracja pulsuje tam witalnością obrazów, optymistycznymi wróżbami, „żywiolową siłą plemienną” – jak określił to Stanisław Witkiewicz²⁶. Ów ton żywiolowej afirmacji życia nie powtórzy się już w żadnej powieści Sienkiewicza, wyjątkową pozostanie też postać Heleny Kurcewiczówny. Kulturowo-biologiczna funkcja bohaterki *Ogniem i mieczem*, łącznie z jej funkcją fabularną, zostaje ostatecznie wyznaczona już w początkowych rozdziałach powieści. Zdarzenia, które rozpoczynają serię wątków erotycznych w *Trylogii*, obejmują spotkanie Skrzetuskiego i Heleny, gwałtowną miłość i obietnicę małżeństwa. Ta zwarta fabułka może być uznana wręcz za nowelę wtrąconą w po-

²⁶ J. Krzyżanowski, *Kalendarium...*, s. 116.

wieść, nazwiemy ją tu „Opowieścią o dwu ptakach”. Jej schemat fabularny odsłania, intrygujący konsekwencją i szybkością, proces transformacji anarchii erotycznego pożądania w porządek macierzyństwa. Skrzetuski poznaje Helenę w czwartym rozdziale powieści. W tym samym rozdziale (tego samego dnia) wyznaje jej miłość i całuje. Dominiuje w tych scenach atmosfera gęstej zmysłowości oznaczona peryfrazami pożądania: ciepło, gorąco, żar.

Na to szkarłatny rumieniec oblał twarz kniaziówny, pierś poczęła falować mocniej [OM I 67].

Czuł oto, że Helena siedzi przy nim tak blisko, iż prawie ramieniem dotyka jej ramienia, widział rumieńce nie schodzące z jej twarzy, od których bił żar, widział pierś falującą i oczy, to skromnie opuszczone i rzęsami nakryte, to błyszczące jak dwie gwiazdy [OM I 68].

Szybko jednak następuje ciąg zdarzeń, który rozbraja ów erotyzm. W tym samym rozdziale Skrzetuski prosi Helenę o rękę, ale to za mało. Z powodu niemożności wyznaczenia natychmiastowego terminu małżeństwa powstaje potrzeba innego usankcjonowania rozbuchanej zmysłowości. Zamiast uświęcenia związku przez Kościół dokonuje się uświęcenie przez wróżbę prokreacji:

I pytał:

Zazulu niebożę, a siła mieć będziem chłopczysków?

Kukułka, jakby zamówiona, zaraz poczęła odpowiadać i wykukała ni mniej, ni więcej, jak dwanaście [OM I 110].

Ta gwarancja już wystarczy. Teraz Skrzetuski może opuścić Helenę, bo została przywołana jej matryca funkcjonalna. Odtąd będzie już tylko przedmiotem przerzucanym z jednych (męskich) rąk do drugich²⁷. Dziewiętnastowieczny fizjolog Edward Reich postawił tezę, że typ kobiecy, jaki reprezentuje Helena, podlega częściowemu wyłączeniu z przemian życia nowoczesnego.

Kobieta szybciej się rozwijająca, mniej dotykana wpływami życia publicznego, ekonomicznego, posiadająca środek ciężkości w czynnościach

²⁷ Status biernego obiektu podkreśla imponująca lista osób, które strzegą bądź porywają Helenę: kniahini Kurcewiczowa – Skrzetuski – Bohun – Zagłoba – pani Sławoszevska w Barze – Bohun – Horpyna – Zagłoba/Wołodyjowski/Rzędzian – Rzędzian (brat Horpyny – pan Pełka) – książdz Cieciszowski/kasztelanowa Witowska – Skrzetuski.

rozrodczych, daleko krócej niż męczyzna obraca się w mglistościach czasu przejściowego²⁸.

Determinizm funkcji kulturowej wpływa bezpośrednio na jej miejsce w fabule, co zauważył zgryźliwie Tomasz Jeż, pisząc, że „plan pierwszy jest dla postaci działających, nie zaś dla prowadzonych, noszonych, słowem popychanych”²⁹. „Mglistości czasu przejściowego” trwają istotnie krótko.

Klamrą, która zamyka i wyodrębnia przytoczoną historię, są dwa epizody z ptakami. Pierwszy obejmuje ten fragment spotkania bohaterów, kiedy biały raróg połączył ich dłonie. Drugi epizod to przytoczona wróżba kukułki. Obu zdarzeniom zostaje przypisana, w obrębie świata przedstawionego, funkcja symboliczna. W scenie pierwszej Skrzetuski, widząc Helenę z białym sokołem na ramieniu, próbuje w myślach nazwać swój zachwyt i olśnienie, wykorzystuje więc, zgodnie z kanonem retorycznym, obraz i słowo reprezentujące styl wysoki: „Czy Juno we własnej osobie, czy inne jakoweś bóstwo?” [OM I 45]. Rozpoczyna nawet kunsztowną figurę komplementu – „Jeśliś jest śmiertelną istotą, a nie bóstwem” [OM I 45]³⁰, który jednak nie zostaje wypowiedziany, gdyż przybywa pan Longinus z sokolnikiem. Milczenie i postawa, jakie poprzedzają te niewypowiedziane słowa, kłócą się nieco z antyczną retoryką i należą raczej do rytuału zachowań wobec chrześcijańskich przedmiotów sakralnych: „Stał tedy nasz porucznik bez czapki i zapatrzył się jak w cudowny obraz, i tylko oczy mu się świeciły, a za serce chwytało go coś jak ręką” [OM I 45].

Godne podkreślenia jest tu ideologiczne zharmonizowanie sprzecznych kodów retorycznych (pogańskiego i chrześcijańskiego): mianowicie, zapowiedź małżeństwa, która usprawiedliwia relacje erotyczne bohaterów, usuwa także konflikt tradycji retorycznych. Teraz metafizyka i erotyka współistnieją bez sprzeczności w obrębie tej samej wypowiedzi:

²⁸ E. Reich, *Studia nad kobietą*, dz. cyt., s. 27.

²⁹ T.T. Jeż, „*Ogniem i mieczem*” – powieść z lat dawnych przez Henryka Sienkiewicza, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 83.

³⁰ Por: „Błagam cię, czyś jest bóstwem, czy panną śmiertelną!” (Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, z oryginałem skolacjonował, oprac., komentarzem opatrzył i aneks zebrał Z. Kubiak, Warszawa 1990, s. 93).

[Wyglądała] jak owe obrazy świętych dziewic w mrocznych kościelnych kaplicach. A jednocześnie biło od niej takie ciepło i życie, tyle rozkosznych niewieścich pełnię i uroków malowało się w twarzy i całej postaci, że można było głowę stracić, rozkocharać się na śmierć, a kochać na wieczność [OM I 90].

To niezwykle zharmonizowanie jednej z ulubionych przez literacki barok antynomii przełamuje na moment „nieludzkie” wyidealizowanie bohaterów, ujawniając realistyczny, tłumiony element konstrukcji tych postaci. Odsłania zarazem podobieństwo powieści Sienkiewicza bez względu na różnice gatunkowe. Odbiciem powyższego opisu są słowa Leona Płoszowskiego:

Oddzielić pożądanie od kochania jest takim samym niepodobieństwem, jak oddzielić myślenie od bytu. Mogę myśleć tylko jako człowiek, tak samo i kochać mogę tylko jako człowiek. Nawet uczucia religijne, najidealniejsze ze wszystkich, objawiają się przez słowa, klęczenie, całowanie rzeczy świętych; jam zaś chciał, żeby miłość do kobiety wyrzekła się wszelkiego wcielenia, wszelkiego związku z ziemią i istniała na świecie w sposób zaświatowy. Czym ona jest? – pożądaniem i dążeniem. Com ja usiłował jej odjąć? – pożądanie i dążenie. Tak samo mógłbym przyjąć do Anielki i powiedzieć jej: Ponieważ cię kocham nade wszystko, więc ci przyrzekam, że cię nie będę kochał [BD 366].

Scena inicjującej miłość bohaterów *Ogniem i mieczem* opiera się na kontaminacji motywów literackich przejętych od najważniejszych dla autora pisarzy: Homera i Szekspira. Niewypowiedziane przez Skrzetuskiego słowa należą do Odyseusza, który ośmiela nimi księżniczkę Nauzykaę, spotkaną na morskim brzegu³¹. Scenę z sokołem zaczerp-

³¹ Słusznie obrusza się Tadeusz Żabski na głosy krytyki zarzucające pisarzowi powielanie tych samych chwytów. „W ogóle nie jest tak, że Sienkiewicz biernie powielał dobrze sprawdzony i lubiany powszechnie schemat” (T. Żabski, *Twórczość Sienkiewicza a literatura popularna i kultura masowa*, w: *Po co Sienkiewicz?, dz. cyt.*, s. 58). Uściślijmy: Sienkiewicz często odgrywa te same chwyt, ale zawsze czyni to inaczej, dostosowując je do nowego kontekstu. I tak motyw z *Odysei* powtórzy w *Quo vadis*, ale podda go znaczącej modyfikacji. Tam bowiem fraza została wypowiedziana głośno przez Petroniusza po grecku, a Ligia – ku jego zdumieniu – podjęła grę w cytaty i „odpowiedziała mu słowami tejże Nauzykai, cytując je jednym tchem i trochę jak wydawaną lekcję:

Nie byle kto ty jesteś – i nie byle głowa!” [Q 44].

Winicjusz natomiast powtarza gest Skrzetuskiego, przyznając się Ligii, że nie potrafi jak Petroniusz „mówić wierszy wówczas, gdy rozum niemieje z podziwu i własnych słów znaleźć nie może” [Q 47]. Zob. też: T. Żabski, *Wstęp* do: H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Wrocław 2002, BN I 298, s. LXXXVI–LXXXVII.

nał Sienkiewicz prawdopodobnie z Szekspirowskiej *Zimowej opowieści*. Tam, podczas polowania z sokołem, Floryzel – książę Czech, zakochuje się w Perdicie – córce króla Sycylii, wychowywanej przez Starego Pasterza.

Błogosławiony ów dzień, gdy mój sokół
Przeleciał nad poletkiem twego ojca³².

Figura sokoła zostaje w powieści od razu odczytana symbolicznie („stał się dziwny omen” [OM I 45]). Próbuując jednak dokonać konkretyzacji znaczenia tego symbolu, napotykamy kłopotliwą wielość znaczeń. Wybieram więc dwa motywowane wyraźnie tekstem powieści. Jako że Skrzetuski w herbie ma Jastrzębcę, można uznać ptaka – obok instrumentu wróżby – za prefigurację typu i losów bohatera *Ogniem i mieczem*. Będzie od tej chwili rycerzem szczęśliwie powracającym z boju na dłoń sokolnika. Drugi ptak – kukułka – zamyka ten etap miłosnych zdarzeń i zarazem antycypuje zmianę funkcji postaci Heleny. Uderza konsekwencja symboliczna w budowaniu obrazów Heleny. Porównana przez Skrzetuskiego do Junony zastyga w kręgu znaczeń alegorycznych otwartych tym porównaniem, a domkniętych wróżbą kukułki, który to ptak był atrybutem bogini.

Tak ją wyrzeźbił Poliklet w kolosalnym posągu, który stał w świątyni Hery w Argos. Bogini siedziała na tronie trzymając w jednej ręce jabłko granatu, symbol płodności, w drugiej berło z kukułką, ptakiem jej poświęconym³³.

W postulacie wyłączenia kobiecej postaci z pierwszego planu powieści ujawnia się stary topos matki-Ziemi, bliski każdej kulturze agrarnej, osiadłej, która ceni stabilność i płodność. Z bohaterki wątku erotycznego stanie się Helena w dalszych częściach *Trylogii* nieistniejącym na planie przedstawienia żywiołem rodzenia. Z drobnym wyjątkiem,

Niemý zachwyt zakochanego mężczyzny wróci raz jeszcze w powieści *Na polu chwały*. Tam Jacek „stał przed dziewczyną, po czym odkrył głowę i stał tak przed nią – zapatrzony – bez słowa, niemal bez oddechu w piersi, z białą jak kreda twarzą. I po chwili czapka wysunęła mu się z dłoni na ziemię, oczy przymknęły się, a głowa pochyliła ku grzywie końskiej” [NPCH 222].

³² W. Shakespeare, *Zimowa opowieść*, a. IV, sc. 4, w: *Burza. Zimowa opowieść*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1991, s. 72.

³³ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1960, s. 71.

ponieważ znajdujemy w kolejnej części cyklu fragment, który przywraca Helenie jej erotyczny wymiar. Jednak nie treść wypowiedzi, ale jej autor jest tu ważniejszy. Chodzi mianowicie o księcia Bogusława, który w rozmowie z Kmicicem tak mówi o Helenie:

- Doszły mnie słuchy, że koło Łukowa jakiś szlachcic Skrzetuski ma żonę cudnej urody. Daleko to!... Ale jednak posłałem ludzi, żeby mi ją porwali i przywieźli... Tymczasem, czy uwierzysz, panie Kmicic, nie znalaziono jej w domu!
- Szczęście to – rzekł pan Andrzej – bo to żona zacnego kawalera, sławnego zbarańczyka, którego ze Zbaraża przez wszystką potęgę Chmielnickiego się przedarł.
- Męża oblegano w Zbarażu, a ja bym żonę oblegał w Tykocinie... Czy myślisz waćpan, żeby się tak samo zacięcie broniła? [P I 438].

Ponowne włączenie Heleny matki w relację erotyczną (marginesowo i bez konsekwencji fabularnych) może dokonać się jedynie na drodze gwałtu – tu: gwałtu językowego, co potwierdza – jak pisze Ewa Kosowska – że „militarna stylistyka doskonale przylega do problematyki miłosnej”³⁴. Przykładem takiego podwójnego gwałtu (fizycznego i językowego) jest Ewka Nowowiejska. Spotykamy ją w obozie Adurowicz już jako ciężarną brankę, podarowaną mu przez Azję. Ponadto, bodaj jedyny raz w Trylogii, jej ciąża jest nazwana dosłownie („ciężarna chodziła” [PW 404]). Szokująca w *Trylogii* wyjątkowość bezpośredniego nazwania ciąży zdaje się równoważona przez zdeprecjonowanie autora wypowiedzi – Lipka Elaszewicza, który jest postacią obcą kulturowo i wrogiem wojennym. Podobnie, wcześniej cytowane słowa Bogusława przypominają o istnieniu kulturowo-moralnego zakazu strzegącego odrębności dyskursów: erotycznego i ciężowo-macierzyńskiego. Naruszyć go może jedynie człowiek nikczemny bądź kulturowo obcy. W tym wypadku mamy do czynienia z obiema możliwościami, Bogusław żywi wszak nietajoną pogardę dla wartości narodowo-szlacheckich, krzycząc do miecznika rosińskiego: „Drwię sobie z waszych szlacheckich testamentów! – rzekł książę. – Plwam na wasze szlacheckie testamenta! rozumiesz!...” [P III 251].

Wielokrotne pochwały Heleny, a właściwie jej nieustającej prokreacyjnej potencji wygłasza Zagłoba. Charakter i funkcja owej posta-

³⁴ E. Kosowska, *Z poetyki oblężenia*, w: *W rocznicę Jasnogórskiego Tryumfu 1655*, dz. cyt., s. 63.

ci w *Panu Wołodyjowskim* nie pozwalają wątpić w pozytywne konotacje jego wypowiedzi:

Ba, ba! drugiej takiej niewiasty ze świecą szukać! Co jej, bywało powiem „Halszka! basalyki mi dorastają, trzeba mi nowej uciechy” – to niby na mnie fuknie, a na termin jest! jakoby kto zapisał! Imainujecie sobie: do tego doszło, że jak która podwika w okolicy nie mogła się konsolacji doczekać, to szat od Halszki pożyczła – i pomagało, jak mi Bóg miły!... [PW 447].

Niezwykły żywioł rodzenia (zapowiedziany wróżbą kukułki), który reprezentuje Helena, zostaje w cytowanym fragmencie włączony w ekonomię demograficznego popytu. Cięża jest opowiedziana dyskursem, który ewokuje reproduktywną funkcję macierzyństwa³⁵, a jego owoc – zwłaszcza w czasach wojen – zostaje ujęty w ramy umowy ekonomicznej („na termin jest! jakoby kto zapisał”). Ten swoisty układ o wymianie, paradoksalnie, zawarto bez widocznego udziału mężczyzny (męża), w którego imieniu porozumiewa się starzec, wówczas około 90-letni. Cięża, z której zostały wyeliminowane mowa i ciało, a zatem ślady doświadczenia kobiety-matki, oderwana od swego źródła, stała się anonimowym, wypożyczanym kostiumem, znakiem podlegającym ekonomicznej dystrybucji³⁶. Przejaw konkretnej fizyczności

³⁵ Zob. toast Zagłoby wygłoszony w zakończeniu *Potopu*: „– Do cię zwracam się, cny panie Andrzeju i do cię, stary druhu, panie Michale! Nie skończony trud wasz, bo gdy siła ludzi czasu tej okrutnej wojny poległo, musicie teraz nowych obywateli, nowych obrońców tej miłej Rzeczypospolitej przysporzyć, do czego, tuszę, nie zabraknie wam męstwa ni ochoty. Mości panowie! Na cześć onych przyszłych pokoleń! Niechże im Bóg błogosławi i pozwoli ustrzec tej spuścizny, którą odrestaurowaną naszym trudem, naszym potem i naszą krwią zostawujem. Niech, gdy ciężkie czasy nadejdą, wspomną na nas i nie desperują nigdy, bacząc na to, że nie masz takowych terminów, z których by się *viribus unitis* przy boskich auxiliach podnieść nie można” [P III 347].

Do tego samego porządku ideowego należy wypowiedź króla: „No, no! Nie frasujcie się, miły regalista, bo tak ufam, że regalistka cię nie minie, a da Bóg, to mi wkrótce więcej jeszcze regalistów przysporzycie” [P II 431], i znów Zagłoba do Michała: „Tak jadowych żołnierzy, jakich wy byście na świat wydali, jeszcze chyba na ziemi nie było...” [PW 87].

³⁶ Motywowi pożyczania szat ciężowych Heleny można przeciwstawić symboliczną scenę dekonstrukcji mitu fallicznego z powieści Hermanna Melville’a *Moby Dick*: „Spójrzcie na marynarza zwanego siekaczem, który właśnie podchodzi. Z pomocą dwóch towarzyszy zarzuca sobie z wysiłkiem na plecy grandissimusa, jak zowią go marynarze, i zgiąwszy grzbiet, kuśtyka z nim, niczym grenadier unoszący poległego towarzysza z pola bitwy. Rozłożywszy go na pokładzie forkasztelu poczyna teraz cylindrycznie ściągać zeń ciemną skórę, niby afrykański myśliwiec skórę z węża boa. Z tym się uporawszy, przewraca

cięży, jako element przedstawienia postaci, byłby tu przeszkodą, komplikującą funkcjonalną anonimowość „ciążowej szaty”. Ta ostatnia rozumiana jako funkcja wyznaczona postaci przez kulturę sytuuje Helenę w sferze symbolicznej, poza historią. Jej cięża i macierzyństwo nie są przedmiotem przedstawienia, ale stanowią realizację symbolicznego schematu: nieskończonego cyklu narodzin i śmierci.

Toast Zagłoby z *Potopu* nie jest wyjątkiem. Poprzedza go, wygłoszony w zakończeniu tomu I *Ogniem i mieczem*, toast księcia Jeremiego. Dzieje się to podczas obiadu wydanego przez Jeremiego dla starszyzny wojskowej, wtedy też żegnają Skrzetuskiego, który rusza po Helenę:

Mości panowie! – rzekł książę – niechże ten trzeci kielich będzie dla przyszłej konsolacji. Walne to gniazdo. Daj Bóg, aby jabłka nie popadały daleko od jabłoni. Niech z tego Jastrzębca godne rodzica Jastrzębczyki się rodzą! [OM I 462].

Stary Zaćwilichowski dorzuca, że Skrzetuski „z pół chorągiewki powinien wystawić” [OM I 463]. „– Zaskrzetuszczy wojsko z krete-sem! już ja go znam! – wołał pan Zagłoba”, na co Skrzetuski opowiada wróżbę kukułki o dwunastu chłopcach. Wszyscy zdają się zjednoczeni w dwuznacznych nawoływaniach do płodzenia. „Trzeba świat zaludniać” – wołał zakochany Benedic w Szekspirowskim *Wiele hałas o nic*³⁷ – po powrocie z wojny. Wzmagającą się w obrębie zapo-

ją na drugą stronę niby nogawkę od spodni, rozciąga dobrze, tak aby niemal podwoić jej średnicę, i wreszcie, dla wysuszenia, zawiesza mocno napiętą na olinowaniu. Niebawem zdejmuję się ją stamtąd, a ów marynarz, odciawszy z niej jakieś trzy stopy od spiczastego końca, wykrawa dwa otwory na ręce z drugiej strony i wślizguje się do środka” (H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, t. 2, Szczecin 1987, s. 219–220).

³⁷ Komedie Szekspira nieprzypadkowo pojawia się w tym miejscu. Sienkiewicz, o czym wiadomo z wielu źródeł (zob. np. J. Sztachelska, *Szekspiriady Sienkiewiczowskie*, w: *Czar i zaklęcie*, dz. cyt., s. 138–167), był wielbicielem autora *Hamleta*. Wiele cytatów, scen czy fabuł nawet zostało wplecionych w teksty jego powieści i problem ów czeka na swego monografistę. W *Panu Wołodyjowskim* autor pomieścił na przykład dialog między Wołodyjowskim a starym Nowowiejskim, którego źródłem jest wspomniana komedia:

„Proszę, to on waszmości syn!...

– Tak mnie nieboszczka jego matka zapewniała, a że niewiasta była cnotliwa, więc nie mam przyczyny wątpić” [PW 284].

U Szekspira dotyczy on córki i brzmi w przekładzie Stanisława Barańczaka tak:

„Don Pedro

A to chyba twoja córka?

Leonato

wiadanej płodności wesołość uczujących żołnierzy Sienkiewicz przecina kapitalnie wprowadzeniem postaci Kuszla, który przynosi wieść o zdobyciu przez Kozaków twierdzy Bar: „Wtem w progu sali ukazało się jakieś posępne widmo okryte kurzem” [OM I 463].

Wojna i płodność, seksualność i śmierć pozostają w świecie *Trylogii* w nieustannym zwarcu, przez co macierzyństwo objawia się tam nie tylko jako idea moralna, ale także ekonomiczna. W prostej, binarnej (zysk – strata) ekonomii wczesnego kapitalizmu, potomstwo jest zyskiem oczekiwanym niecierpliwie szczególnie po wojnach. Nakłady, inwestycje (sex, erotyzm) są tłumione lub skrywane, a przyznać trzeba, że Sienkiewicz jest pod tym względem zadziwiająco konsekwentny. Skrzetuski, najpełniej reprezentujący typ heroiczny, jest niemal zupełnie odsunięty od wątku przygodowo-erotycznego. To cena za bycie „Chrystusem w roli oficera jazdy”, choć w *Potopie* dowiadujemy się od Wołodyjowskiego, że z Heleną „zaraz po Zbarażu się pobrali i już troje dzieci spłodzili, chociaż on służyć nie przestał” [P I 148].

Śmierć i prokreacja jeszcze bardziej zacieśniają swoje sąsiedztwo w późnych powieściach. *Na polu chwały* zawiera epizod, w którym niedoszły mąż Anuli Sienińskiej, stary Gedeon Pągowski umiera w dniu zaręczyn, a właściwy wybranek, Jacek Taczewski żeni się z nią pośpiesznie tuż przed wyprawą wojenną: „– Przed wojną! przed wojną, choćby w godzinę później zginąć przyszło” [NPCH 232]. W opowiadaniu *Na jasnym brzegu* toczy się rozmowa o kobietach w literaturze. Główny bohater, wyraźne *alter ego* autora, wypowiada następujące zdanie:

– Mnie uderzało zawsze we francuskich powieściach co innego – rzekł – a mianowicie, że to jest świat bezpłodnych kobiet. Gdzie indziej, gdy się dwoje ludzi kocha w sposób prawy czy nie w prawy – następstwem związku bywa dziecko, tu zaś nikt nie ma dzieci. Jakie to dziwne! [*Na jasnym brzegu* D VI 175].

To zdziwienie wydaje się wyłącznie dezaprobatą moralisty, ale nie zapominajmy, że Sienkiewicz to pisarz nowoczesny, w nowoczesności wstępującej zdomowiony i w jej obsesjach obeznany. Jako czytelnik Schopenhauera, Darwina, Huysmansa, Bourgeta ma świadomość męskich lęków związanych z kobiecym macierzyństwem. Przesłaniając

Tak mnie przynajmniej wielokrotnie upewniała jej matka” (*Wiele hałasu o nic*, a. I, sc. 1, Poznań 1994, s. 16).

erotyczny wymiar kobiecego ciała dominacją macierzyństwa, męski podmiot odkrywa instrumentalną funkcję fallicznego erotyzmu, który na domiar zostaje stłumiony przez dyskurs religijny wspierający macierzyństwo. Poucza o tym starą kobietę Zaratustra, mówiąc, że „wszystko w kobiecie ma jedno rozwiązanie: zwie się brzemiennością. Mężczyzna jest dla kobiety tylko środkiem: celem jest zawsze dziecko”³⁸. Sienkiewicz – pisarz paradoksalny – daje więc w swoich powieściach także wyraz tej świadomości. Wie, że zapowiedzi, proroctwa i życzenia potomstwa są ryzykownym pocieszaniem śmiertelnej jednostki, opartym na wizji biologicznej trwałości rodu. Dlatego z tomu na tom czyni to z mniejszym entuzjazmem. W *Panu Wołodyjowskim*, od którego rozpoczęliśmy omawianie komplikacji świata kobiecego w *Trylogii*, problem opisu przedstawień i symboliki macierzyństwa wikła się znacznie bardziej niż w dwóch wcześniejszych częściach.

Baśka różni się też zasadniczo od pozostałych bohaterek cyklu. Łączy autor w tej postaci dwie przeciwstawne tendencje, które czyni świadomymi pragnieniami postaci:

Od czasu swego zamążpójścia miała ona w życiu dwa największe pragnienia: jedno, dać Michałowi syna; drugie, zamieszkać z małym rycerzem choćby na rok w jakiej stannicy przyległej do Dzikich Pól i tam na krańcu pustyni żyć życiem żołnierskim, wojny i przygód zażyć, w podchodach udział brać własnymi oczyma ujrzeć te stepy, doświadczyć tych niebezpieczeństw, o których tyle się nasłuchiwała od najmłodszych lat. [PW 210]

Drugie marzenie się spełnia, ale pierwsze nie i oto otrzymujemy historię kobiety bezpłodnej, niczym z francuskiej powieści, bo „choćby czwarty rok już żyli ze sobą – dzieci nie mieli” [PW 198]. Nie dość na tym, bo mimo tej „dysfunkcji”, postać żony Wołodyjowskiego zostaje (niewspółmiernie do tego braku) dowartościowana, jakby brak potomstwa wychodził jej na dobre – „olśniewała zarazem oczy i serca urodą dziecka, niewiasty i kwiatu” [PW 336]. Brak potomstwa, męskie skłonności, obozowy tryb życia sugerować może nieznaną Basię, że jest nowym wcieleniem Horpyny; potwierdza to narrator, mówiąc, że kobiety przybywające do Chreptiowa, wyobrażały ją sobie

jako olbrzymkę o wiecznie zmarszczonej brwi i grubym głose. Tymczasem ujrzały przed sobą [...] drobną a różową jak kukiełczka kobiecinę,

³⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Kraków 1907, s. 75–76.

która w swych szerokich szarawarach i przy szabelce wyglądała raczej na urodziwe nad miarę pacholę niż na dorosłą osobę [PW 275].

Effekt zaskoczenia jej wyglądem powraca w scenie przyjazdu do Kamieńca. Oczekujący Wołodyjowskich mieszczenie i żołnierze „wyobrażali sobie, że musi to być jakaś olbrzymka, łamiąca podkowy i rozdzierająca pancerze. Jakież więc było ich zdziwienie, gdy ujrzeli wychylającą się małą i różową na poły dziecinna twarzyczkę” [PW 514]. Nie tylko wygląd Basi pokazuje, jak radykalnej zmiany dokonał Sienkiewicz w konstrukcji głównej postaci kobiecej. Także jej aktywność w wątku miłosnym jest zdecydowanie większa. To ona wyznaje miłość pierwsza, a w konsekwencji jej wola posiadania Michała zostaje spełniona. Odwrócony zostaje stereotyp kobiecej bierności, który Nietzsche opisuje lapidarnie: „Szczęście mężczyzny brzmi: ja chcę. Szczęście kobiety: on chce”³⁹. Tymczasem finał perypetii miłosnych, które wypełniają pierwsze 20 rozdziałów, brzmi odwrotnie:

- Basiu! – zechcesz ty mnie? – ozwał się mały rycerz.
- Tak! Tak! Tak! – odpowiedziała Basia [PW 194].

Spójność estetyki i moralności rozpada się ostatecznie, kiedy stają obok siebie dwie pożądane przez Michała kobiety. Krzysia, jego niedawna miłość, jest ponownie w ciąży („– Bóg nam dał syna! – orzekł Ketling – a teraz znowu...” [PW 444]). Okazuje się, że fascynująca go wcześniej kobieta wydaje mu się teraz wręcz brzydka. Ciąża pozbawia ją uroku do tego stopnia, że Wołodyjowski, spoglądając na nią i „porównując ją ze swą Bašką, mimo woli mówił sobie: – Dłaboga! jak ja mogłem w tej się kochać tam, gdzie obie były razem? Gdzie ja miałem oczy?” [PW 445]. Sienkiewicz dokonuje dwóch posunięć bez precedensu, jeśli idzie o poprzednie części *Trylogii*: daje nam realistyczny portret brzemiennej bohaterki, a jej nieatrakcyjny wygląd nie zostaje dowartościowany wzniosłością stanu, w jakim się znajduje (por. z portretem Oleńki Billewiczówny w analogicznym stanie). Co więcej, brzydotę Krzysi potwierdzają obaj patrzący na nią mężczyźni:

Ketling nie zmienił się prawie nic: włosy miał tylko krótko obcięte i to czyniło go młodszym; natomiast Krzysia była zmieniona, przynajmniej w owym czasie, niepomnie. Nie była tak wiotka i wysmukła jak daw-

³⁹ Tamże, s. 77.

niej i na twarzy była bledsza, przez co meszek nad jej ustami wydawał się ciemniejszy. Zostały jej tylko dawne prześliczne oczy z niezmiernie długimi rzęsami i dawna w obliczu pogoda. Ale rysy jej, niegdyś tak cudne, straciły dawną subtelność. Mogło to być wprawdzie chwilowe tylko, jednakże Wołodyjowski, spoglądając na nią i porównując ją ze swą Baśką, mimo woli mówił sobie:

– Dlaboga! jak ja mogłem w tej się kochać tam, gdzie obie były razem? Gdzie ja miałem oczy?

Przeciwnie zaś Baśka wydawała się Ketlingowi prześliczną. Bo też była śliczna ze swoją płową wichrowatą czupryną nasuniętą na brwi, ze swoją cerą, która straciwszy nieco rumieńców, stała się po chorobie do listka białej róży podobna. Teraz jednak twarzyczka jej była zarumieniona cokolwiek z radości i delikatne jej chrapki poruszały się szybko. Wydawała się tak młoda, że prawie niedorośła, i na pierwszy rzut oka można było sądzić, że jest o jakie dziesięć lat od Ketlingowej młodsza.

Ale jej piękność podziałała tylko w ten sposób na czułego Ketlinga, że z jeszcze większą tkliwością począł myśleć o żonie, bo czuł się względem niej winnym [PW 444–445].

Z trzech opisywanych postaci dwie mają niezwykle dar opierania się przemijaniu. Jedynie Krzysia tkwi w więzach czasu, dzięki czemu jej postać zostaje na chwilę wyrwana z przygodowo-erotycznego wątku eposu i oznaczona znamionami fizycznego przemijania („była zmieniona niepomierne”). Oczywiście zmian w jej figurze zdaje się zaskakiwać nawet narratora („Nie była tak wiotka i wysmukła jak dawniej”). Z dawnej, budzącej pożądanie Krzysi zostały tylko oczy i pogodne oblicze (por. z Oleńką „o pogodnej nieledwie anielskiej twarzy”) – skromna pozostałość dawnej urody.

Bodaj jedyny raz przejawia się transgresywna siła kobiecej fizjologii, naruszająca hermetyczność dyskursu erotycznego w powieści. Ciało Krzysi zawiesza na moment prawa powieściowej konwencji, ujawniając ukryte oblicze erotyki i prokreacji – śmierć. Chwilowa ekspansja zredukowanej fizyczności przywraca Krzysię realnemu postrzeganiu, wymusza nowy rodzaj percepcji, czego wyrazem jest retoryczne pytanie Wołodyjowskiego: „Gdzie ja miałem oczy?”. Cięża Krzysi „przywraca mu wzrok”, ale jednocześnie unieważnia wartość jego przeszłej fascynacji erotycznej. Świadomość tożsamości dawnej i obecnej Krzysi jest nie do zniesienia. Cięża dokonała obiektywnej destrukcji ideału kobiecego piękna, bo nawet Ketling dzieli punkt widzenia Michała. Zachwycony urodą Basi doznaje poczucia winy wo-

bec żony, w przeciwieństwie do Michała, nie dziwi się swemu uczuciu do Krzysi, zawczasu bowiem dokonał zabiegu osłabiającego wymowę ciała, gdyż „biorąc Krzysię wiedział doskonale, że »nadziemską istotę« bierze, i tego zdania dotychczas nie zmienił” [PW 444]. Narrator bezlitośnie obnaża banalność tej autocenzury, opatrując zwrot „nadziemską istotę” ironicznym cudzysłowem. Ironia tkwi w dokonaniu wewnątrzpowieściowej cytacji, ponieważ określenia tego użył już Ketling wcześniej, tyle że w stosunku do Billewiczówny. To po prostu pusta dworska mowa wyszydzona wówczas przez Zagłobę:

– Jakiej nadziemskiej? Człeku, co gadasz? Z gliny ona i tak jak pierwsza lepsza farfurka stłuc się może [PW 28].

Teraz zaś drwiąco pyta: „– zali tej nadziemskiej istocie nie przytrafił się jakowyś ziemski *casus*, który nogami wierzga i palcem w gębie zębów szuka?” [PW 444].

Intryguje w analizowanym fragmencie podobieństwo struktury opisów wyglądu bohaterek. Obie są blade. Nie jest to jednak błąd przyrodzony, ale można by rzec – akcydentalna. Sprawcami zmiany koloru cery obu kobiet są pośrednio mężczyźni. Basię, porwaną przez Azję, trudy ucieczki wpędziły w chorobę, której ślad stanowi owa błądź. W przypadku Krzysi przyczyną jest ciąża, a zatem i Ketling jako jej sprawca. Narracyjne konotacje tych błądź są jednak zdecydowanie różne. Błądź wcześniej przydawała Krzysi zmysłowej atrakcyjności⁴⁰, eksponując „wąsik”, wcześniej oznakę zmysłowości. Teraz traci on swą erotyczną proveniencję, staje się neutralny, a nawet jako cecha męska przyczynia się do utraty „dawnej subtelności” Krzysi.

Chociaż tylko momentalny, przejaw fizjologii ciąży w tej scenie niesie nadmiar znaczeniowy wykraczający poza konwencję historyczno-przygodową. Dlatego – w imię zachowania spójności postaci powieściowych – wymaga operacji oddzielenia tego, co erotycznie atrakcyjne, od tego, co społecznie aprobowane. Ketling i Wołodyjow-

⁴⁰ „ledwie dostrzegalny ciemny puszek pokrywał jej wierzchnią wargę, uwydatniając usta słodkie a ponętne, jakby trochę do pocałunku złożone” [PW 47].

„Ha! Zdrajco! Także to im o amorach kwilił, że Krzysia trzeci dzień błąda na gębie chodzi jakoby po lekarstwie” [PW 124].

„Twarz dziewczyny była biała jak płótno, aż lekki meszek nad jej ustami wydał się ciemniejszy niż zwykle; pierś jej wznosiła się i opadała gwałtownie” [PW 191].

„potem uczuł ów puszek delikatniuchny nad jej ustami; potem usta ich połączyły się i przycisnęły do siebie długo i z całej mocy” [PW 96].

ski są tu personifikacjami tłumionego dyskursu seksualnego, którego podmiot pada ofiarą własnej wartościującej stratyfikacji płci. Wspominana strategia rozdławiania estetyki i moralności wikła go w konflikt między erotyczną fantazją a świadomością seksualnej fizjologii, między fascynacją pięknem kobiecego ciała a kulturowym wymogiem afirmacji ciąży, która nie podoba mu się i której się lęka.

Podejmuje ten wątek *Rodzina Połanieckich*, powieść, która podobnie jak *Pan Wołodyjowski*, powstawała w złym okresie życia Sienkiewicza⁴¹. Znajdujemy tam bardzo podobną scenę do tej z I rozdziału *Potopu*, poszerzoną jeszcze o komentarz narratora. Tam Stach – podobnie jak Kmicic – pozwala sobie na swobodną rozmowę o potomstwie, co obraża Marynię, a narrator tłumaczy nam proces wyparcia tego tematu przez świadomość bohaterki:

Ona wiedziała również, że za małżeństwem idą dzieci, ale przedstawiało jej się to jako coś nieokreślonego, o czym się nie mówi, a jeśli się mówi, to w aluzji tak delikatnej jak koronka, albo w chwili jakiegoś wzruszenia, z bijącym sercem, z rozkochanymi ustami przy uchu, w nastroju niemal uroczystym, jak o jakimś sanctissimum wspólnej przyszłości. Więc też niedbały ton, z jakim mówił o tym Połaniecki, zarówno ją zabolął, jak oburzył. Mimo woli przyszło jej na myśl: „Dlaczego on tego nie rozumie?” I z kolei ona postąpiła niezgodnie ze swoją naturą, bo, jak się często zdarza osobom nieśmiałym w chwilach przykrości i zmieszania, udała większy gniew, niż czuła rzeczywiście.

– Pan nie powinien się tak ze mną obchodzić! – zawołała z oburzeniem.

– Pan nie powinien tak do mnie mówić! [RP 296].

Wbrew słowom z cytowanego listu Sienkiewicza do Janczewskiej, że obraz kobiety w ciąży i rozmowa o tym mogą być „pełne poezji – jakby tu rzec... rodzinnej lub familijnej”, Sienkiewicz robi w *Rodzinie...* wszystko, aby czytelnik doznał uczucia odwrotnego. Poeta Kazimierz Zawilowski (imię jest być może aluzją do wielbionego przez Janczewską Tetmajera), który kocha się w Maryni, jest wstrząśnięty (podobnie jak Wołodyjowski), kiedy po raz pierwszy widzi ją w ciąży:

Wydawała mu się prawie brzydka. Nie było to tylko jego uprzedzenie, albowiem jakkolwiek w postaci trudno było jeszcze dopatrzeć się różnicy, zmieniła się jednak mocno. Usta miała nabrzmiałe, wyrzuty na czołe i straciła świeżość cery. Była przy tym spokojna, ale nieco smutna, tak

⁴¹ Nieudane, unieważnione małżeństwo z Marią Włodkowiczówną odcisnęło się na konstrukcji bohaterek.

jakby spotkał ją jaki zawód. Zawiłowskiego, który w istocie rzeczy miał dobre serce, wzruszyła ta jej brzydota [RP 455].

Identycznie jak w *Panu Wołodyjowskim*, Sienkiewicz obiektywizuje tę brzydotę, gdyż niekorzystne zmiany w wyglądzie Maryni za uważa także Połaniecki:

Z każdym dniem stawiała się brzydsza i chwilami raziła jego zmysł estetyczny, on zaś mniemał, że ukrywając to przed nią i starając się jej okazać współczucie, jest tak delikatnym, jak tylko męczyzna dla kobiety być może [RP 457].

Inaczej niż Ketling, Stanisław nie oswaja zmian w wyglądzie żony metafizycznymi frazesami, ale po prostu stara się jej nie ranić. Na tym nie koniec, bo narracja znów wraca w to samo miejsce przedstawienia – do podwójnego portretu kobiecego, zachowując jego strukturę, znaną z *Pana Wołodyjowskiego*. Jakby autor używał literatury, aby dotknąć bolesnej dla niego obsesji, której natury możemy się zaledwie domyślać⁴². Tym razem są to Marynia i panna Krasławska, obecnie Maszkowa, z którą Połaniecki zdradzi żonę. Obie są mężatkami, a Maszkowa, mimo że starsza od Maryni, także młodnieje i to z tego samego, co Baśka powodu, bo jak wiemy „nic dotąd nie zwiastowało, by pani Maszkowa miała zostać matką, a co większa, zaufany lekarz, który znał ją od dzieciństwa, począł wątpić, czy kiedykolwiek to nastąpi” [RP 549]. Wbrew deklarowanej apologii płodności narrator podkreśla rosnącą atrakcyjność bezpłodnej kobiety:

Dawniejsza panna Krasławska była starsza około pięciu lat od Maryni i jako panna wyglądała starzej, teraz jednak zdawało się, że odmłodniała. Wysmukła i rzeczywiście nader zgrabna jej postać rysowała się w obcisłej sukni jak dziecinna [RP 397].

Natomiast zachowała całą wysmukłość panieńskich kształtów i teraz zwłaszcza, w perkalowej letniej sukni, wyglądała przy bardzo zmienionej i ociężałej Maryni, nie tylko jak dziewczyna, ale jak osoba młodsza o kilka lat [RP 549].

⁴² Por. w *Legionach* fragment złośliwego wierszyka napisanego przez Krasickiego dla szambelana na dyspensie ślubnej:

„Boć igraszka to losu okrutnie niemiła,
Gdy żąda pozostaje, a odchodzi siła” [L 90].

Może to jest klucz do zagadki ucieczki młodej żony Marii Włodkowiczówny?

Począwszy od *Pana Wołodyjowskiego*, bohaterowie powieści Sienkiewicza marzą o potomkach, ale pożądanie spełnione z kobietami, których pragną nie czyni ich szczęśliwymi, co najwyżej zawierają kompromis z życiem, a małżeństwo chroni ład relacji przed niszczącym działaniem mitu miłosnego. Zamiast do mitu ewolucja postaci zmierza w stronę „kobiety z kośćmi”. Kolokwialne powiedzenie nie wyczerpuje znaczeń tej charakterystyki. Kości to szkielet bez ciała, nasza materialność bez iluzji urokliwych płaszczyzn skóry, twardy konkret. Coś, co straszy fantomem śmierci, ale też znosi opozycję: duchowe – cielesne, dając nadzieję na trzeźwe (pozytywne) pojednanie z niezrozumiałością pojedynczego istnienia.

Mimo poszukiwania kompromisów z rzeczywistością, Sienkiewicz nie udaje, że można nimi zażegnać bolesną refleksję o powinnościach gatunku i marzeniach jednostki, dlatego trwale pozostawia swoich bohaterów z niewyjawionymi (nikomu prócz narratora) fantazmatami, które obiecują pełne ukojenie udręczonego popędami i lękami umysłu. Są to marzenia o kobietach, które kochają mężczyznę, ale nie pożądają go. Nie jest to – jak można pochopnie sądzić – fantazja o idealnej matce. Najwyraźniejszy kształt nadaje Sienkiewicz temu marzeniu właśnie w *Rodzinie Połanieckich*. Połaniecki, miotający się pomiędzy pożądaniem Maszkowej a pragnieniem stabilizacji z Marynią, najlepiej czuje się w towarzystwie Emilii Chwastowskiej i jej córki Litki:

Pierwsza, ze swoją uduchowioną anielską twarzą, była jakby wcieleniem miłości i tklivosti macierzyńskiej, a zarazem egzaltacji; druga, o chmurnych wielkich oczach, płowej czuprynie i rysach tak delikatnych, że prawie zbyt delikatnych, wyglądała raczej na jakiś artystyczny pomysł niż na żywą dziewczynkę [RP 79].

Obie postacie już na poziomie opisu zewnętrznego sytuuje autor poza życiem. Po śmierci Litki, pani Emilia jeszcze bardziej przesunie się w stronę nierzeczywistości. Obie reprezentują pokusę umknienia powinnościom życia, której nieustannie poddaje swoich bohaterów Sienkiewicz⁴³.

Olśniewająco atrakcyjny obraz patriarchalnej kultury szlacheckiej, jaki znajdujemy w *Trylogii*, został osadzony w ramach dyskursu nowoczesnego, który przebija nieustannie spod wystylizowanego przedsta-

⁴³ Rozwinięciem tego wątku jest rozdział: „Eros w żałobie”.

wienia. Zwłaszcza zaś pokazują to nawroty stylistyczno-tematyczne, które odkrywamy w powieściach o tematyce współczesnej. Tężyzna i krzepa płodnych bohaterów traci prostą wykładnię, kiedy pamiętamy o czasie i miejscu, w którym powstaje ta literatura. Temat kobiecej płci w czasach Sienkiewicza należy do stałego repertuaru literatury modernistycznej, a Sienkiewicz – choć zdystansowany wobec nowych prądów – także im ulegał, co pokazuje choćby znacząca niejednoznaczność w ukazywaniu macierzyństwa.

Kluczem do rozwikłania owej niejednoznaczności może być analiza znaczeń słowa wypowiedzianego przez Zagłobę w jego apologii Heleny. Użyte przez niego na określenie potomstwa słowo „konsolacja” jest przykładem znaczeniowego „nierozstrzygalnika”. Konkurencyjne znaczenie to: „stypa”, „pocieszenie po czyjejś śmierci”. Życie odchodzące i wstępujące mieści się w tym samym słowie. Świadomość podwójnego znaczenia *konsolacji* komplikuje konwencjonalno-patriarchalną wymowę wypowiedzi Zagłoby i wprowadza, niemożliwy zdawałoby się tym typie powieści, sens egzystencjalny. Otóż pochwała Heleny, głoszona przez Zagłobę z racji jej wielokrotnej konsolacji, staje się, w ramach drugiego znaczenia tego słowa, „pogrzebowym” pocieszeniem bohaterki i jej męża, których konsolacja (potomstwo) „uśmierca” jako aktywnych uczestników powieściowych zdarzeń⁴⁴. Stąd macierzyństwo i rodzina, w świetle toastu Zagłoby wygłoszonego w *Potopie*, wydają się przerażająco groteskowe, ponieważ jawią się tam jako powinność zapewnienia demograficznej luki powstałej w czasie wojen, zwłaszcza, jeśli dostrzeżemy w toaście rozległą peryfrazę słów szalonego Leara: „Do dzieła, Żądzo! Gdyż brak mi żołnierzy” [a. IV, sc. 6, przeł. M. Słomczyński].

Kolejne, po *Ogniem i mieczem*, powieści już z mniejszym przekonaniem realizują utopię ukojenia rozterek podmiotu w macierzyńskiej kobiecości. Wydają się słabo zamaskowaną pospiesznym uczuciem funkcją gatunkową, która nie wyzwala od ciśnienia historii, a nawet demaskuje ludzką stronę heroicznych rycerzy, którzy – choć zrodzeni z kobiety – zdają się mocą fikcji, przeniesieni poza prawa czasu i biologii. Płodność żon anihiluje mężów: Skrzetuskiego, Kmicica, Zbyszka. Kobiecość obiecywała alternatywę dla niszczyielskiej i pustoszącej

⁴⁴ Skrzetuski pojawi się jeszcze w *Potopie*, ale w roli epizodycznej. Przypominają się przeczytane gdzieś słowa Hegla, iż „narodziny dzieci są zarazem śmiercią rodziców”.

wszystko wojny, a jednak każda kolejna część z mniejszym przekonaniem realizuje tę wizję, prokreacyjny impet stygnie, coraz więcej pojawia się bohaterów o dziecięcej urodzie, jakby autor chciał nieco zatrzeć ostrą różnicę między płciami⁴⁵. Spotkanie metafizyki i biologii w obrębie jednego przedstawienia wprawia język w drżenie. Coraz więcej w narracjach o kobietach pojawia się fragmentów wyrażnie mizoginicznych, a sama idea „kobiecości” przestaje być wartością równoważącą bezład historii. Odtąd kryzys wiary w zbawienną moc rodziny i prokreacji nie opuszcza żadnego utworu Sienkiewicza⁴⁶. Nawet jeśli główni bohaterowie głoszą bezkompromisowe przekonanie o słuszności tego modelu egzystencji, to autor dostawia im zwykle jakąś postać sceptyka, którego głos nie milknie ani nie zostaje zagłuszony przez narratora bądź inne postacie.

⁴⁵ „Różnica płci świadczy bowiem o konieczności rozmnażania się, o konieczności potomstwa – konieczności, ponieważ dzieci są naszą jedyną szansą przedłużenia własnego życia poza śmierć. Jedyną szansą dla nas, śmiertelnych. Gdyby śmierć nie była naszym losem, gdyby ludzkie życie nie było płynącą przez rozpad ciała ku śmierci rzeką, nie byłoby potrzeby zatrzymywania tej rzeki – i, w rezultacie, nie byłoby konieczności produkowania dzieci i angażowania się we wszystkie czynności, które do tego prowadzą” (K. Michalski, *Wieczna miłość*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 41, s. 8).

Zagłoba, który zachwycał się płodnością Heleny, teraz komplementuje niejasną tożsamości urody Basi:

„– Pani Boska mówiła mi wczoraj, że gdy cię powracając z wyprawy w hajdawerkach postrzegła, rozumiała, że synalka pani Wołodzyjowskiej widzi, kóten się na podjezdku koło płotów wprawia” [PW 305].

Znacząco często następuje też w *Panu Wołodzyjowskim* zamiana miłości na przyjaźń:

„– Mój ty przyjacielu wierny do śmierci, mój ty!...” [PW 564] – mówi do Basi Michał, co wcześniej w innej sytuacji wykiął Zagłoba:

„– Krzysia jest mi przyjacielem.

– Przyjacielem, nie przyjaciółką! To chyba dlatego, że ma wąsy! [...] Strzeż się, Michale, przyjaciela płci białogłowskiej, chociażby miał wąsiki, bo albo ty jego zdradzisz, albo on ciebie zdradzi” [PW 89].

⁴⁶ Tężyzna *Krzyżaków* jest efektem baśniowej konwencji, która tłumaczy bezwstyd harmonizacji rozłącznych wcześniej znaczeń kobiecości. Z jednej strony Maćko jest poprawionym Zagłobą, który doczekał się wnuków: „Jagienka powiła bliźnięta. Niebo otworzyło się wówczas przed starym rycerzem, miał już bowiem dla kogo pracować, zabiegać i wiedział, że ród Gradów nie zaginie” [K II 348]. Z drugiej zaś Jagienka nie ma w sobie delikatności Baśki: „Nic to dla niej było w kilka dni po połogu do gospodarstwa wstać, a potem z mężem na łowy jechać albo konno z Moczydołów do Bogdańca rano skoczyć i przed południem do Jaśka i Maćka wrócić” [K II 349]. Jest to świat pierwotnej vitalności, składnik fantazji człowieka nowoczesnego, który wymyśla sobie przeszłość na niepodobieństwo teraźniejszości.

4. We mgle

– I owszem, niewiasta może być rzeczona: miękki błąd.

(Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchottem grubym a sprośnym, a wszakoż, jako o nim powiedają bardzo wymownym, z figurami i z gadkami śmiesznymi, przekład Jana z Koszyczek)

Macamy, gdzie miękcej w rzeczy
A ono wszędy ciśnie! Błąd – wiek czołowiczy!

(J. Kochanowski, *Tren I*)

Sienkiewicz wymyślił Jadwigę Janczewską w lecie 1886 r.⁴⁷, mniej więcej pół roku po śmierci żony Marii (zm. 19 października 1885 r.). Jest to jedna z jego najlepszych postaci literackich. Artystka, znudzona mężem – profesorem botaniki, którego interesują przede wszystkim praca naukowa oraz poprawny wizerunek publiczny, pełna rozmaitych fobii, z niechęcią do macierzyństwa na czele⁴⁸, która przez lata zgadzała się prowadzić epistolarną grę ze sławnym pisarzem. Pochwycona przez swego szwagra w literaturę Jadwiga najpierw straci swoją

⁴⁷ Jadwiga Szetkiewiczówna, po mężu Janczewska (siostra Marii Szetkiewiczówny, pierwszej żony pisarza), została skonstruowana w epistolograficznych ujęciach Henryka Sienkiewicza, czyli jego trzytomowej autobiograficznej powieści epistolarnej pt.: *Listy Sienkiewicza do Janczewskiej*, Warszawa 1996. Życie jest nieprzejrzyste za życia, a coś dopiero wiele lat po śmierci protagonistów. Bez względu na rzeczywisty kształt związku Sienkiewicza z Janczewską – pisze Maria Bokszczanin we Wstępie – „zyskała literatura, otrzymując jeden z najpiękniejszych zespołów listów” [L II/1, 14]. Janczewska nie istnieje inaczej, niż na sposób, w jaki napisał ją Sienkiewicz, który miał świadomość uroku takich wirtualnych uczuć: „Znam ludzi, którzy kochali się w Mirandzie, a ja sam trochę w Rozalindzie” [Dlaczego mogłem czytać Szekspira XL 149]. Warto jednak pamiętać, że wyobrażenia pisarza nie musiała się zbytnio wysilać, bo Rozalindę grała wielokrotnie w latach 1882–1892 wielbiona przezeń Modrzejewska (*Dzieje teatru polskiego*, pod red. T. Siverta, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 122).

⁴⁸ Oto wykorzystane obserwacje pisarza: „Nie żebym go [Janczewskiego] nie lubił – ale swoją drogą on z *comme il faut* i *comme tout le monde* zrobił sobie zasadę, którą jeszcze Kraków po swojemu zabarwił. Ale on przepada za Jadwisią i to jego szczerą, dobrą stroną. Dzinia biedaczka słabuje ciągle nie będąc chora – i dzieci dotąd nie mają.” (*Listy do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 121).

realną tożsamość, aby rozszczępić się na wiele postaci, które staną się bohaterami rozmaitych wątków fantazji pisarza. Będzie więc Dzin-ką, Dży, Kotem, Jankulem, Betsy, Sowietnikiem, Salomonem, Żabą, ale najczęściej będzie Nefełe, czyli Mgłą. Od tego pseudonimu zaczęła się akcja właściwa tej opowieści w listach: „niech zimne powiewy nie rozpraszają Twych kształtów, niech zorze nasycą twą przejrzyistość różanym blaskiem...” [Kraków 1886 r., Li II/1, 140].

Pisarz-bohater wpada w Mgłę po śmierci żony. Iluzoryczność tego stanu opisze później Sienkiewicz w *Rodzinie Połanieckich*, w gorzkiej rozmowie Stacha z profesorem Waskowskim po śmierci Litki:

Bo my wszyscy żyjemy we mgle, a za nią licho wie, co jest. Wszystko, coś pan mówił, robi takie wrażenie, jakby ktoś kruszył suche gałązki, rzucił je w potoki i mówił, że z tego będą kwiaty. Będzie zgnilizna i nic więcej... Mnie także coś ten potok porwał, z czego myślałem, że będzie kwiat. Głupstwo!... [RP 203].

Na razie jednak Nefełe osłania go płaszczem swej troski przed ostrym widzeniem rzeczywistości, pozwala pogрузić się w bezpiecznej aktualności, celebrowaniu czulej bliskości, która na pozór jest nieważka i bez konsekwencji, ale jest to bez wątpienia relacja miłosna i wahania badaczy są nieuzasadnione⁴⁹. Oboje poświęcili na kilka lat swoje realne związki (Janczewska z mężem, Sienkiewicz z Marią Babską), aby oddać się marzeniu, które on zwłaszcza starannie zabezpieczył przed spełnieniem. Pisarz już wie, że nawet miłości nie da się uchronić przed „potokiem zgnilizny”, wymyśla więc kobietę poza czasem, którą zawsze może wyrwać realności i przemienić w jedno z wielu imion literatury. Sam także nie pisze we własnym imieniu, jego inwencja pseudonimowania własnego imienia jest równie duża, co w odniesieniu do Janczewskiej. Dla siebie wykorzystuje imiona postaci literackich, stworzonych przez swych ulubionych pisarzy. Zwłaszcza powtarzają się dwa: Dick (z *Davidą Copperfielda*) i Poor Tom (z *Króla Leara*), a także, choć rzadziej, Quilp (z *Magazynu osobliwości* Dickens). Grę w pseudonimy prowadził także ze swoją żoną, stosując te same techniki retoryczno-onomastyczne. Oto fragment listu do Witkiewicza ze stycznia 1881: „Jestem Kalibanem, ale nie złym, tylko do-

⁴⁹ M. Kornilowiczowa, *Onegdaj*, dz. cyt., s. 88; J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 68–83; M. Bokszczanin [Li II/1, 14].

brym Kalibanem, który przysięga szczerze, że będzie wiernym jasnowłosej Mirandzie i mówi jej:

Truflów ci pazury długimi nagrzebię,
Powiem, gdzie gniazdo ma sójka ostrożna,
Do słodkich krynic doprowadzę ciebie,
Wskażę, jak ptaki sidłem ująć można⁵⁰.

Teraz pseudonimy mają jednak inną funkcję – w niebezpiecznej grze, w której żywi ludzie działają na siebie literaturą, imiona-masli odsuwają przyległość między piszącą i czytającą osobą a jej literackim fantomem. Zasłony imion nie są tu nigdy przypadkowe, gra w końcu mistrz. Cztery imiona-maski łączą się w wyraźne pary: Kaliban i Quilp to groteskowe potwory, zagrażające pięknym i młodym kobietom, a więc ich imiona służą do gry w fabułę pt.: „Piękna i Bestia”. Komiczne samoponizanie się pisarza pozwala mu wypowiedzieć komplementy, jakimi są imiona pięknych bohaterek: Mirandy i Nell. W grach z Janczewską będzie używał przede wszystkim imion: „Dick” i „Biedny Tomek”. Odtąd gra aluzji i konotacji staje się bardziej skomplikowana. Kiedy pisze: „Ty przecież jesteś Betsy, a ja Dick” [Li II/1, 520], ma na myśli Betsy Trotwood i Dicka Babely z powieści *David Copperfield*. Dorosły, o umyśle dziecka, Dick Babely podkochuje się w opiekującej się nim Betsy Trotwood – ciotce Dawida. Imiona i relacja między postaciami przeniesione do listów Sienkiewicza odcinają słowa jego wyznań; mgła intertekstualna szczęśliwie przesłania rzeczywisty stan uczuć obojga bohaterów.

Co innego wydaje mi się ważniejsze. Od Dicka Sienkiewicz pożycza nie tylko imię. Bohater Dickensa ma dwie ważne dla Sienkiewicza cechy: wydaje mu się, że żyje w czasach Karola I oraz namiętnie puszcza latawce:

Robił na mnie dziwnie wzruszające wrażenie, gdy puszczał swe latawce. To, co mi mówił w swym pokoju o najlepszym sposobie rozpowszechniania myśli (latawce zrobione były ze stronic niedokończonego pamiętnika), musiało być prawdziwym jego przekonaniem, gdyż pełen wesołości i pogody spoglądał na latawca puszczonego w górę, jak gdyby lubując się tym, że mu ciągnie i szarpie ramię. Gdy siedział wówczas obok niego na zielonym wzgórzu, zdawało mi się, że myśl jego ulatuje wraz z tym latawcem w błękit nieba (takie były moje chłopięce wyobrażenia). W

⁵⁰ *Listy do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 65.

miarę jak latawiec opadał i coraz niżej spuszczał się w słonecznych blaskach, pan Dick zdawał się budzić ze snu, smutniał. Podnosił zaszarganego w pyłe ze wzrokiem tak błędnym, jak gdyby wraz z latawcem sam spadł na ziemię. Budził wówczas prawdziwą litość⁵¹.

Sienkiewicz niejednokrotnie w listach określał swoje pisanie mianem „puszczania latawców”. Obraz zasmuconego Dicka to jedna z nielicznych szczelin, przez którą można próbować podejrzeć stosunek pisarza do losów recepcji własnego dzieła. Drugi pseudonim epistolarny przywołuje nie tylko najbardziej cenionego przez Sienkiewicza pisarza, ale odkrywa zadziwiającą konsekwencję w nadawaniu sobie imion. „Biedny Tomek”, któremu ciągle zimno, to Edgar, syn oślepionego Glouceстера. Wygnany udaje szalonego. Łagodnie obłąkany, ale świadom tego jest także Dick⁵². Te dwa imiona-maski nie są jedynie częścią flirtu artystów. Powściągliwy i nieskory do wyznań autor gra „na poważnie”, używa kłamliwych masek, aby zakomunikować coś, co boli i przeraża bardziej niż somatyczne dolegliwości trapiące Sienkiewicza hipochondryka. Nie sposób w żadnym z tekstów ujrzyć Sienkiewicza obnażonego. Zobaczyć go takim udało się może nielicznym wizjonerom, jak np. Oldze Boznańskiej, która dostrzegła „to” i pokazała w namalowanym w 1916 r. portrecie pisarza, w jego przerażających dłoniach i nieobecnych oczach.

Wróćmy jednak do epistolarnego romansu. Nośnikami wyznania są nie tylko znaczące imiona, w które pisarz przebiera siebie i Jadwigę. Czasem ucieka się do rozległej narracji, z której niespodziewanie wyłania się niemal bezpośrednio wyrażone uczucie. Takim zaszyfrowanym wyznaniem jest fragment listu pisanego 8 VII 1888 z Drezna, w którym opowiada Mgle o swojej fascynacji obrazem *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela:

Jest to dzieło artystycznego natchnienia w najwyższym znaczeniu tego wyrazu. Dodaj do tego moje osobiste zamiłowanie do Rafaelowskich twarzy, do tego czoła i rozkładu brwi, do oczu nieco od siebie odleglejszych niż u ogółu ludzi, a zrozumiesz, jakie dobre spędziłem tam chwile: jakem się wpatrywał w tę piękność, która poza tym, że jest bezwzględnie piękną, jest jeszcze moją umiłowaną nad wszystkie inne pięknością. Zrozumiesz, ilem tam doznał pociechy, uspokojenia – i dlatego, tak zmęczony jak jestem, zamiast pójść spać – piszę do Ciebie [Li II/1, 552].

⁵¹ Ch. Dickens, *David Copperfield*, t. 1, przeł. K. Beylin, Warszawa 1989, s. 204.

⁵² Tamże, t. 2, s. 204.

Nic tu nie jest niewinne, a zwłaszcza pora pisania listu, malarz i obraz. Madonna z szeroko rozstawionymi oczami jest aluzją do urody adresatki, gdyż Janczewska miała oczy mocno oddalone od siebie, przez co Sienkiewicz nazywał ją „Żabą”. Jeszcze w *Wirach* komplementuje pośrednio oczy Żaby, w scenie, w której Dolhański mówi o Laskowiczu, że „ma oczy osadzone tak blisko jedno od drugiego jak pawian. U człowieka oznacza to fanatyzm i głupotę” [W 68]. Finał listu nie jest już szczególnie wyrafinowany, a sugestywny wielokropek wskazuje, jakie imię można podstawić za Rafaela:

Późno już, Dży, i papier się kończy – inaczej pisałbym jeszcze, bom się wybił ze snu. Jeśli usnę, będzie mi się może śniła *Madonna Sykstyńska*, twarz, oczy, brwi – i ta piękność, dla ocenienia której trzeba samemu być artystą i szczerze kochać... Rafaela [Li II/1, 555].

To imię pożyczył od samego siebie. Dży to mała Jenny, nieletnia cyrkówka z noweli *Orso*. Fikcji wolno więcej, więc tytułowy bohater może powiedzieć wprost: „– Tak jest, Dży: ja ciebie bardzo kocham” [*Orso* D III 166]. W zabawie tekstami jedno posunięcie jest zakazane: ruch referencji do realnego życia. W tak ogromnej opowieści, liczącej ponad 600 listów, nie sposób tego uniknąć. Literatura i to, co nią nie jest, a co nazywamy życiem, chwilami trze o siebie boleśnie. Najmocniej w czasie planowanego małżeństwa Sienkiewicza z Marią Babską. Obcy element psuje grę, a przecież oboje chcą, żeby trwała. On więc sprawdza: „chcę się tylko upewnić, że Ty zachowasz mi całą swoją przyjaźń, która stała się potrzebą mojej duszy w kilku ostatnich latach. Nie przewiduję i nie chcę, żeby się ta potrzeba miała kiedykolwiek zmniejszyć, myślę przeciwnie, że jak w tej chwili, tak i zawsze w przyszłości będzie mi na niej coraz więcej zależało. Wiesz, że piszę nie dla frazesu, ale szczerą prawdę” [Warszawa, 30 V 1888, Li II/1, 515].

Ona chce mieć pewność, więc dostaje zapewnienie: „MB nie kocham” [Wiedeń, 4 VI 1888, Li II/1, 517]. Ale to nie wystarczy; jej potrzeba decyzji, a nie słów. Zaledwie kilka dni potrzeba „Betsy”, aby „Dick” zmienił decyzję i zerwał zaręczyny⁵³:

⁵³ „Słuchaj, Dży. Dopuściłem się kłamstwa, które mi musisz przebaczyć. Oto pisząc do Guzowa jeszcze dawniej, napisałem, żeś odebrał od Ciebie list z życzeniami dla mnie i komplementami dla MB. Napisałem to mimochodem – i nie mogłem inaczej, bom się bał przypuszczeń, że Twoje wpływy na mnie mogły odegrać jakąkolwiek rolę. Nie byłoby

Odpowiedź nadeszła spokojna, smutna, a bardzo serdeczna. „Uważajmy, że nic nie zaszło, że nic nie było powiedziane” – oto jej treść, z tym dodatkiem, że ponieważ przyszłość może przeszkody usunąć, a zatem nie trzeba się wyrzekać raz na zawsze tego, co dla jednego może być jeszcze miłym i pożądanym, dla drugiego zaś jest najdroższą nadzieją. List ten, dobrze napisany, z wielkim taktem, rezygnacją i ciepłem, otrzymałem wczoraj. Odpowiedziałem zaraz w tym sensie, że nie mogę się zgodzić, aby takie dobre stworzenie marnowało najlepsze lat na oczekiwaniu, które może być ułudą [Kalten, 14 VI 1888, Li II/1, 533].

Odtąd nic już nie będzie takie samo. Choć fabuła w listach urwie się dopiero wraz ze śmiercią pisarza, nigdy już nie wróci intymny i czuły ton z 1888 r. Pisarz odkrywa obosieczność słowa. Miłosne pisanie do Janczewskiej odcina go od depresji po śmierci ukochanej żony, oferując jakieś przedłużenie tamtego uczucia w pokrętej relacji z siostrą zmarłej; dla niej słowa Sienkiewicza są siecią, w którą wpada, odgradzając się coraz bardziej od męża i syna, a nawet od rzeczywistości swego życia. Pisanie jest dla niego pracą żałoby, która niebawem się skończy, ją zaś wpycha w żałobę permanentną, gdyż obiektem jest on sam – żyjący pisarz. Świadomość, że ich fantazje nie spotykają się przychodzi – jak zawsze – za późno. Choć, gdyby Pisarz czytał uważnie siebie samego, to przypomniałby sobie jeszcze inny podział typów kobiecych, którego dokonał w felietonie z 1880 r. Spośród trzech odmian kobiet, w jakich może zakochać się artysta, tylko dwa są dla nas interesujące (trzeci, to kobiety rozwiązałe i próżne).

Proste i szczere serce kochającej kobiety podtrzymuje wówczas pracę i energię człowieka, jest dla niego źródłem siły, ochoty do życia, natchnień, uspokojenia, moralnego zdrowia... Drugi rodzaj stanowią kobiety, które same będąc zbyt wybujałymi indywidualnościami, w siebie wchłaniają tę siłę artystyczną, która powinna tworzyć na zewnątrz. Te nie dodają, ale wyczerpują. [...] Nie wiedzą one same, czego chcą, a oddani im sercem ludzie nie wiedzą również, czego od nich chcą – wyczerpują się na walkę z niczym, wydają do grosza swoją energię w jakichś nieokreślonych, a jednak bolesnych zapasach – i w końcu przechodzą do kategorii „zmarnowanych”, tj. ludzi niezdolnych do żadnej pracy. [...] Miłość do pierwszych bywa bardzo silną, spokojną – i staje się wiarą; do drugich może być wzniosłą; do trzecich bardzo zmysłową i dlatego w razie zawodu wybija piątą klepkę z głowy. Moralną miarą wartości kobiety mo-

dobre, gdyby tak przypuszczano, bo zaraz pełno zrodziłoby się niechęci – więc, doprawdy, musiałem o tym wspomnieć” [Li II/1, 535].

głaby być praca męska. Proste a wzniosłe duchy ją podtrzymują – inne łamiami [MLA 167–8].

Podział jest arbitralny i mówi o tym, jakiej kobiety pragnie Sienkiewicz pisarz. Jeszcze wyraźniej pisze, jaka jest idealna żona dla artysty w liście do Stanisława Witkiewicza: „Z trzech typów kobiecych, o których mówię w *Mieszaninach noworocznych*, ona należy do pierwszego. Duch prosty i myśli, a dobry!”⁵⁴. Myśli oczywiście o Marii Szetkiewiczównie. Jej siostra natomiast reprezentuje w jego opowieści epistolarnej typ drugi. Na szczęście dla siebie pisarz nigdy nie stracił kontroli nad grą, a zwrot w kierunku innych kobiet (Marii Włodkowiczowej, Marii Radziejowskiej i na powrót ku Marii Babskiej, z którą ożenił się w 1904 r.) zakończył ją.

Narracja o Pisarzu i Mgle jest ważna dla ewolucji wątków kobiecych w pisarstwie Sienkiewicza. Widać bowiem wyraźnie, jak stara się równoważyć w nich dwie siły: afirmację życiowej vitalności i moralność chrześcijańską. Jego spór z romantyzmem z jednej strony, a z naturalizmem z drugiej, toczy się w imię ocalenia „życia” jako wartości samoistnej. Wie zarazem, że siłą antagonistyczną wobec takiej postawy jest etyka. Dokonuje więc wirtuozerskich wolt, aby pojednanie tych żywiołów było możliwe. Nie ufa przy tym sublimującej sile chrześcijaństwa, wiedząc, że problem jest jeszcze poważniejszy, ponieważ chrześcijaństwo wzmocniło pogańskiego erosa, idealizując związek kobiety i mężczyzny. W ten sposób, w uświęconej miłości między jednostkami, wstydlivej nobilitacji ulega także siła naturalnego pożądania. A że jest to siła działająca poza moralnością, autor przyznaje wielokrotnie; oto przykład z felietonu, gdzie pisał, że miłość „to nie idea – to siła; to nie doktryna – to ból lub szczęście; to nie dogmat, w który wolno wierzyć lub nie wierzyć – to prawo natury; to upojenie, zapomnienie życia, radość, rozkosz, zbawienie” [MLA 25].

Ekstazytczne upojenie miłością nie jest alternatywą refleksji, a jedynie jej odepchnięciem. Dojrzały autor wie, że niemożliwa jest współobecność idei i realności erotycznej więzi, bez częściowego choć zredukowania jednej z sił. Radykalnym wyjściem, które stosuje często, jest uśmiercenie bohaterki zanim miłość wydobędzie na jaw niszczącą iluzję różnicę erotyczną (więcej w rozdziale: „Eros w żałobie”).

⁵⁴ *Listy do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 61.

Równie często wybiera wariant łagodniejszy, jakim jest stopniowe wygaszanie zmysłowości w relacjach bohaterów – to proces, który sam określił jako: „błękitnienie”. Oto na oczach jego bohaterów dokonuje się zanikanie rzeczywistości, rzeczy tracą kontury, osoby nie ranią już tak bardzo swą nieobecnością, w przytomności bohatera dokonuje się łagodne zamieranie rzeczywistości. Dobrze ilustruje ten proces monolog Płoszowskiego:

Góry, skały i wieże, w miarę jak się od nich oddalamy, przesłaniają się mgłą błękitną. Zauważyłem, że istnieje pewnego rodzaju mgła psychiczna [podkr. moje – R.K.], która tak samo przesłania nam osoby oddalone. Śmierć nie jest niczym innym, jak oddaleniem, ale tak niezmiernym, że istoty, choćby najukochańsze, pogrążone w niej tracą stopniowo swą rzeczywistość, błękitnieją i stają się tylko drogimi cieniami [BD 64].

Trwałość tej metaforyzacji jest uderzająca. W powieści *Na polu chwały* znajdujemy opis świata pogrążonego we mgle, który „stracił zwykłą rzeczywistość i zmienił się w jakąś krainę niepewną, obłądną, z zatartym, mającącym poblizem i zupełnie niewidomą dałą” [NPCH 53]⁵⁵. Podobnie jak dla Leona, także dla Jacka jest to materiał służący do opisania specyfiki własnego uczucia; efekt wypowiada w śpiewnym monologu: „ale to wszystko jest jako ta mgła... i tyś sama jakoby za mgłą, i nic nie wiem, co jest, i nie wiem, co będzie ni co mnie spotka, ni co się stanie – nic nie wiem” [tamże]. Mgliste błękitnienie pozbawia obiekt realności, przemieszcza go w sferę zmysłów wyższych, częściej wzroku niż dotyku. Sienkiewicz tłumy w ten sposób groźną dla moralnej idei zmysłowość świata poprzez technikę opisu, a także obdarzając męskich bohaterów skłonnościami redukcyjnymi. W *Wirach* samoograniczenie Grońskiego przyjmuje dodatkowo charakter braterski bądź rodzicielski:

W zakresie uczuć osobistych pokochał jako człowiek i jako esteta pannę Marynię Zbyłtowską, ale pokochał ją, jak sam mówił, na błękitno, nie na czerwono. Z początku podziwiał w niej „muzykę i gołębia”, potem nie posiadając bliższej rodziny, przywiązał się do niej jak starszy brat do matki siostry lub jak ojciec do dziecka [W 87].

⁵⁵ Zdaniem Lecha Ludorowskiego, opracowanie przestrzeni *Na polu chwały* jest największą jej zaletą, zwłaszcza wizja zimowej puszczy ratuje tę powieść przed krytyczną dyskredytacją (L. Ludorowski, *Ostatnia powieść Sienkiewicza – „Na polu chwały”*, w: *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999, s. 242 i nast.).

W *Quo vadis*, im bardziej Winicjusz zbliża się do Ligii, tym mniej realną mu się wydaje. Podglądani na cmentarzu chrześcijanie „wyglądali w tej mgle jak duchy. Winicjusz wpatrywał się w wysmukłą postać Ligii, która, w miarę jak brząsk się powiększał, czyniła się coraz bardziej srebrzystą” [Q 239]. Kiedy skończą się troski i miłość bohaterów może rozkwitnąć, przezorny autor wyrzywa jej zęby, zabierając Ligii piękno ciała, które tak urzekło Winicjusza i Petroniusza. „Jakoż więzienie i choroba zgasiły w części jej urodę” [Q 654].

„Błękitnienie” oznacza osłabienie agresywnej realności świata, powolne jego przemieszczanie w sferę wyobraźni, wspomnienia bądź literatury. Pozbawione bólu wspomnienie lub fikcyjny obraz minionego są tylko bezradnym oporem wobec nicości. Samo pisanie, które utrwala podobne doświadczenie, pieczętuje zanikanie, któremu się przeciwstawia, a równocześnie to zanikanie konstytuuje, uświadamia bowiem nieobecność zmysłowego świata, potwierdza jego zatrąę, przekształca zapamiętane składniki w żalosne, sprasowane szczątki, w znaki. Odbierając swoim bohaterom zmysłową konkretność, autor może ich ocalić dla fabuły szczęśliwego zakończenia, ale sprzymierza się w ten sposób z siłami zatrąę, przed którymi słowo miało chronić lub przynajmniej krzepić. Ale Sienkiewicz nie rezygnuje – „błękitnienie” obiektu miłości (nicestwienie) nie oznacza osłabienia podmiotu, przeciwnie, potęguje energię pragnienia, którego obiektem nie jest już tylko nietrwałe ciało. Nie, nie jest to też dusza.

5. Płeć idei

nie wyznaje suchej idei: on wyznaje kobietę
[MLA 41]

W noweli *Pójdźmy za nim* Antea – ukochana Cynny – zapada na nieuleczalną chorobę, która daje objawy fizyczne, ale nie ulega wątpliwości, że jest chorobą duszy. On jest patrycjuszem rzymskim, urzędnikiem w Aleksandrii, ona Greczynką, córką obywatela rzymskiego Tymona Ateńczyka. Razem reprezentują to, co najlepsze w obu kulturach, są alegoriami ich historycznego sukcesu. Losy bohaterów wyznaczają zarazem, w intencji Sienkiewicza, punkt krytyczny starożytności.

nej refleksji nad sensem poszczególnego istnienia, impas, z którego może ich wyzwolić tylko chrześcijaństwo. Zrozpaczony Cynna, który nie wierzy w bogów ani w filozofów, sięga po banał nadziei:

- Ciebie wyleczy czas – rzekł Cynna widząc smutek, który odbił się na jej twarzy.
- Czas jest w usługach śmierci, nie życia – odpowiedziała zwolna [*Pójdźmy za Nim*, D V 104].

Dopiero spotkanie z Chrystusem i jego nauką daje im nadzieję, jeśli nie na ozdrowienie Antei, to na zrozumienie sensu jej choroby i śmierci. Podobnie jak w *Quo vadis* Sienkiewicz stara się pokazać sukces chrześcijaństwa poprzez kryzys greckiej filozofii i politeizmu rzymskiego imperium: „Wiara w Olimp i filozofia zmarły, ale zdrowiem może być jakaś nowa prawda, której nie znam” [*Pójdźmy za Nim* 98] – proroczo mówi Tymon. Na pozór wydaje się, że Sienkiewicz podsuwa swoim bohaterom uproszczoną wersję „zakładu Pascala”, ale bardziej interesujący jest inny aspekt tej opowieści. Mianowicie narracja noweli ukazuje, że chrześcijaństwo staje się atrakcyjne dzięki erosowi. We wszystkich ujęciach tego tematu u Sienkiewicza jest to stały składnik. Idea jest u niego najpierw kobietą. Sienkiewicz adaptuje przekonanie św. Pawła, że „jeśli jest ciało cielesne, jest i duchowe. [...] Lecz nie pierwszej to, co duchowe jest, ale to co cielesne, a potem to, co duchowe” [I Kor, 16, 44–46, przekł. J. Wujka].

Miłość do jednostkowego bytu jest bowiem uczuciem, które wyostrza w umyśle zakochanego bohatera przekonanie o skandaliczności śmierci, nie tyle powszechnej, ale właśnie tej jednej, konkretnej; miłość wyodrębnia jedno istnienie, którego strata wydaje się niesprawiedliwa bardziej niż jakakolwiek inna. Jest to zasada, która w piśarstwie Sienkiewicza definiuje świat kobiet i – o dziwo! – najsilniej została wyrażona w powieści, w której znajdziemy najbardziej zjadliwe portrety kobiet głupich, bezwolnych lub wyrachowanych. Odkrywa tę zasadę kobiecego świata Połaniecki – „człowiek pozytywny i kupiec” – którego sceptyczny i praktyczny umysł nie znajduje oparcia w żadnym systemie tłumaczącym świat, laickim czy religijnym. Nowoczesność pozytywna ukazała jednostkę we władzy sił, których nie pojmuje, a które zmarginalizowały jej wartość. Połaniecki nie chce się pogodzić, aby sens jego istnienia wynikał z funkcji kolektywnej, jaką jest przymuszony pełnić (jako część społeczeństwa, rynku, reli-

gii, natury, postępu, historii itp.), podczas gdy – jak twierdzi – „człowiek musi mieć kogoś, kto by go uznawał. A ja sobie myślę: kto mnie uzna, jeśli nie kobieta” [RP 38].

Jest to oczywiście fantazmat o kobiecie sprzed ery emancypacji jako istocie nietkniętej rujnującą siłą odczarowanego świata, izolowanej od męskich instynktów i zwątpień. Stoi za nim męskie pragnienie zachowania w człowieku jakiejś enklawy pośród galopującej nowoczesności, nietkniętej rewoltą intelektualną i społeczną, do której sam Sienkiewicz przyłożył wahającą się teraz rękę. Chciałby więc kobiecość wyłączyć z gwałtownie przyspieszającej historii, którą zostawia dla mężczyzn, właściwych mieszkańców darwinowskiego świata, „pełnego współzawodnictw, walki, czubienia się, gniewów, pojedynków, wysiłków dla zrobienia majątku i zmęczenia. I uznał w tej chwili, czego już nie czuł dawno, że jeśli jest na świecie spoczynek, szczęście, ukojenie, to należy ich szukać u kochającej kobiety. Było to poczucie wprost przeciwne jego filozofii z dni ostatnich, dlatego zaniepokoiło go. Ale porównując dalej te dwa światy nie mógł się jednak oprzeć uznaniu, że ten kobiecy, kochający, ma swoją zasadę i rację bytu” [RP 246–247].

Kiedy już zaczynamy krzywić się nad banalnością tej „ewangelii dla pozytywnych sceptyków”, a przy tym nie tracimy z oczu tekstu, popadamy w konfuzję. Oto mężczyźni wcale nie porzucają swego sceptycyzmu dzięki spotkaniu z kobiecym światem, nie dzielą w pełni jego wartości. Kontakt z ukochaną kobietą jest skuteczną terapią regresywną, pozwala na chwilę wrócić do stanu umysłu sprzed upadku w wiedzę, historię, naturę. Anielka, Marynia, Ligia to dla męskich bohaterów krainy obce, cudownie egzotyczne, do których podróżuje się, jak do plemion nieskażonych cywilizacją, bo na skutek kaprysu historii oddzielonych od jej głównego nurtu. Apogeum tej pochwały kobiecości są słowa innego pozytywnego kupca w *Rodzinie Połanieckich* – Bigiela. Jego sąd bez wątpienia dzieli autor. Oto skutki działania kobiecego świata są polskim dobrem naturalnym, naszym wkładem cywilizacyjnym:

– Trzeba czymś na świecie stać, a co my mamy? Pieniądzy nie mamy, rozumu o tyle o ile, daru orientowania się w położeniu niewiele, gospodarności – mało; my naprawdę mamy to jeszcze, że tu się prawie mimo woli, przez jakiś ogólny nastrój, coś albo kogoś kocha, a jeśli się nawet nie kocha, to się czuje tego potrzebę. Ty wiesz, że ja jestem rozsądny człowiek

i kupiec, więc mówię trzeźwo. [...] Taki Maszko na przykład, gdzie indziej byłby szelmą spod ciemnej gwiazdy. I takich znam wielu. Tu jednak nawet pod szują możesz się doskrobać człowieka – i to jest prosta rzecz! Bo ostatecznie, póki się w brzuchu ma jeszcze jakąś iskrę, póty się nie jest zupełnym bydlęciem – a tu się ją ma, właśnie dlatego, że się coś kocha [RP 311–312].

Nie chodzi więc o kobietę samą, ale o to, co dzieje się dzięki niej z mężczyzną. Oto pozytywna ewangelia, wedle której kobiecość jest siłą sprawczą w historii, jeśli wywołuje miłość. Dzięki kobiecie męski bohater dowiaduje się, kim jest, zarówno jako siedlisko popędów, jak i szlachetnych porywów. Idealizowanie kobiecości miesza się w tych tekstach z podejściem cynicznym, które ujawnia się w braku różnicowania obiektów miłości. Wspomniany przez Bigiela Maszko kocha się wszak w kobiecie pustej, uległej, zdradzającej go, ale to nie ma znaczenia, bo dzięki miłości do niej staje się lepszym człowiekiem⁵⁶. Kobiecość jest siłą przeciwdziałającą zbydlęczeniu mężczyzny, nawet wtedy, jeśli sama kobieta nie zasługuje na szacunek⁵⁷.

Postacie takich kobiet i wątki, których są bohaterkami, stają się izolowanymi pozycjami tekstu, w których nie działają powszechne prawa dotyczące reszty powieściowego świata. Zarazem kontakt z tą sferą

⁵⁶ Ten pogląd jest u Sienkiewicza niezmienny bez względu na etap twórczości. W omówieniu, powstałym wg wzorca Dickensa, powieści Sewera *Bratnie dusze* napisał o jej bohaterze:

„Miłować społeczeństwo nauczyła go jakaś »Ona«. Ta »Ona« mówiła mu niegdyś: »Samuelu!«, cieszyła się, gdy coś dobrego zrobił; uszlachetniła jego serce i umysł; była mu dobrym aniołem za życia, potem drogowskazem w stronę szlachetności, prostoty i cnotliwego życia. Łatwo zrozumieć Smałła. Kto miał taką »Ją«, temu z serca istotnie mogły zniknąć gorycze, ten w »Niej« i przez »Nią« może kochać wszystko, co ona kochała. Pan Smałł nie wyznaje suchej idei: on wyznaje kobietę” [MLA 41].

⁵⁷ Sienkiewicz wydaje się w tym względzie wręcz cyniczny, kiedy pisząc o poezji miłosnej Heinego, pyta: „Czy ty nie jesteś tą pospolitą dziewczyną, jakich tysiące siadają w oknach i na balkonach ulic miejskich?

Nie jesteś – bo oto Prometeusz ze światła, które niebu wydarł, uczynił aureolę nadołów twjej skroni; kłęb chmur i sierp księżycowy podłożył ci pod stopy, siłę ci swą oddał, sławę dla ciebie zdobył i tyś już nieśmiertelna jak Aspazja, jak Beatrix, jak Laura, jak Maryla, jak Ludka...” [MLA29]. I pyta dalej:

„Kim i czym więc byłaś, ty, dla której wyśpiewano symfonię? Niczym. – Co w tobie było? Nic. – Takich kwiatów, jak ty, setki na każdej łące” [MLA 30].

Nie są to jedynie parafrazy poetyckiej ironii Heinego, bo w *Rodzinie Połanieckich* napisze wprost, że: „Potężniejsze dusze męskie czynią dlatego tyle nieszczęsnych omyłek w miłości, że przybierają kochane kobiety we wszystkie swoje promienie nie zdając sobie następnie sprawy, że ten blask, od którego olśniewają, jest ich własny” [RP 593].

jest rodzajem testu prawdy, który wydobywa z bohaterów autentyczną osobowość i etniczny determinizm. To, czego chcą od kobiety antagoniści, kryje w sobie poważne kwestie społeczne i polityczne: Bohun pragnie miłości i szacunku; Bogusław – uległości i zaspokojenia pożądania; Azja – zemsty za upokorzenia i kompensacji kompleksów mieszańca.

Funkcja kobiety jako katalizatora męskich pragnień wymaga spełnienia jednego warunku – bohaterka musi pozostać dziewicą, tylko wtedy bowiem staje się zakładniczką walczących stron; jest obiektem bez pary, ciągle poza lub ponad głównymi opozycjami konfliktów powieściowych. Dzięki cielesnej nietykalności bohaterek zdarzenia są odwracalne⁵⁸. Utrata dziewictwa wyłącza je nie tylko ze sfery nietykalności, ale pozbawia magicznej zdolności do przekształcenia męskiego zwierzęcia w istotę społeczną. Obserwujemy tę degradację w *Panu Wołodyjowskim* na przykładzie losów Ewki i Zosi. Naruszenie tabu dziewictwa powoduje ich bezpowrotne wykluczenie. Dla Nowowiejskiego nie ulega wątpliwości, że byłoby lepiej, gdyby „siostra i tamta słodka, kochana dziewczyna zmarły; wolej by zginęły od noża i płomienia” [PW 477]. Normy w świecie jego powieści współczesnych nie są równie restrykcyjne. Helena Davis (*Bez dogmatu*) czy Maszkowa nie podlegają wraz ze zdradą społecznemu wykluczeniu; uwodzone lub zdradzające – nie są już dziewicami, a zatem to małżeństwo wyłączyło je wcześniej z kręgu nietykalności. Tekst kolejny raz brnie w sprzecz-

⁵⁸ Aby zachować ten stan, Sienkiewicz musi uciekać się do motywacji nieprawdopodobnych, jak atak epilepsji lub wizje Bogusława, któremu objawił się „we śnie stary pułkownik Billewicz, dziadek Oleńki i stanąwszy wedle wezglowia, wpatrywał się w niego” [P III 209]. Freud, pisząc o *Judycie i Holofernesie* Hebbła, wskazuje, że „to jedna z tych kobiet, których dziewictwo chroni tabu. Jej pierwszy mąż w noc poślubną został sparaliżowany zagadkowym lękiem i nie ważył się jej tknąć” (Z. Freud, *Tabu dziewictwa*, w: *Życie seksualne*, s. 205). U Sienkiewicza bohaterka-dziewica przekształca męską zbiorowość walczących osobników w cywilizowane społeczeństwo. Zachwycony szacunkiem dla kobiet, jaki obserwował wśród amerykańskich pionierów, dał temu wyraz w noweli *W krainie złota*:

„Nic nie łagodziło ich obyczajów, wszystko zaś podburzało krew. Żywili się prawie wyłącznie mięsem a pili wódkę. Nie spotykali się nigdy z niczym słabym i bezbronny, co samo z siebie woła o miłosierdzie, łagodność i opiekę. Nie było między nimi ani jednej kobiety” [*W krainie złota*, D III 124].

„Jakoż samo ukazanie się kobiety od razu złagodziło zwykły brutalny obyczaj” [tamże].

ności, co dobrze ilustruje kłopoty, jakie ma autor z zachowaniem normatywnej odrębności światów: męskiego i kobiecego.

W dziecinnej nieco próbie wyłączenia kobiety z przemian, jakim podlega XIX-wieczne społeczeństwo, Sienkiewicz nie jest wcale odosobniony. Joseph Conrad w kilka lat później napisanym *Jądrze ciemności* dokona radykalnego rozliczenia z ideą postępu wcieloną w kolonizacyjną rzeczywistość. Bohater Charlie Marlowe wróci z Konga ze straszną wiedzą o czynach bohatera, której nie przekaze jednak kobiecie⁵⁹. Dlaczego? Ponieważ potrzebuje jej złudzenia, aby wiedzieć, że istnieje inny świat, niż ten, który zna. Pragnie samooszustwa, aby zaprzeczyć uniwersalności własnego doświadczenia, dlatego – jak wyznaje – „pochyliłem głowę przed wiarą, która była w tej dziewczynie, przed jej wielkim i zbawczym złudzeniem, błyszczącym wśród ciemności, wśród triumfującej ciemności, przed którą nie byłbym mógł jej obronić – przed którą nie mogłem obronić nawet samego siebie”⁶⁰. Śmiejemy się z Sienkiewicza, a nie dziwi nas dziecinne pragnienie Conrada? Obaj reprezentują tę samą tradycję, w której mężczyzna wierzy w swoje metafizyczne ocalenie poprzez związek z ukochaną kobietą. Jest to dla bohaterów Sienkiewicza ostatnia, godna wyznawania, metafizyka Zachodu.

⁵⁹ Która przypomina w niezwykle sposób Olenkę: „Te jasne włosy, ta blada twarz, to czyste czoło były, rzekłbyś otoczone szarą jak popiół aureolą, z której patrzyły ku mnie ciemne oczy. Spojrzenie ich było otwarte, głębokie, spokojne i ufne” (J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, w: *Opowiadania wybrane*, wyboru dokonał Z. Najder, Warszawa 1978, s. 152–153).

⁶⁰ Tamże, s. 155.

Eros w żałobie

Kocham ją za to, co nas dzieli.
(H. Sienkiewicz, *Quo vadis*)

Zaczyna się sen o śmierci – to kobieta.
(J. Derrida, *Ostrogi*)

Sienkiewicz miał skłonność do uśmiercania wielu swoich bohaterów. Jakby postanowił zastosować twierdzenie Edgara Allana Poe'a, który w *Filozofii kompozycji* pisał, że „śmierć pięknej kobiety jest bez wątpienia najbardziej poetyckim tematem świata”¹. Wobec tysięcy męskich śmierci w powieściach historycznych autora *Krzyżaków*, nie robi to na pierwszy rzut oka wielkiego wrażenia, ale też umierające kobiety w twórczości Sienkiewicza należą do postaci pierwszoplanowych, ich zgony ukazywane są samodzielnie, w rozbudowanych wątkach i skomplikowanych znaczeniach poszczególnych epizodów i obrazów. Wanda Dobrowolska, pierwsza i jedyna jak dotąd monografistka śmiertelnych tematów w twórczości Sienkiewicza, dawno już zwróciła uwagę na tę skłonność:

¹ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition. Essays and Reviews*, New York 1884, cyt. za: E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992, s. 59.

Nawet jeśli to nie wiek XIX odkrył atrakcyjność kobiecej śmierci dla sztuki, to z pewnością uczynił ten temat niezwykle popularnym. Śmierć kobiety w XIX-wiecznej sztuce jest równie atrakcyjna, co śmierci męskich bohaterów w epice epok wcześniejszych. I nie chodzi jedynie o efekt melodramatyczny jak np. w *Damie kameliowej*. Takie powieści, jak: *Pani Bovary*, *Anna Karenina*, *Idiota* czy *Nana*, pokazują, że jest to temat samodzielny, w którym splatają się nowe, charakterystyczne dla realizmu techniki, przedstawienia, jak i skomplikowana problematyka moralna, obyczajowa i uczuciowa. Literatura nie jest tu wyjątkiem. Catherine Clément, analizując semiotykę i ideologię kobiecej kłęski w XIX-wiecznej operze, wymienia całą serię takich śmierci pięknych kobiet: Butterfly, Violetta, Mimi, Carmen, Gilda, Norma, Brunhilda, Antonia, Marfa (C. Clément, *Lopéra ou la défaite des femmes*, Paris 1979, s. 88). Rzecz jasna, powtarzalność tego motywu u Sienkiewicza wskazuje na obecność w jego twórczości inspirację romantyzmem, który wskazywał na sąsiedztwo rozkoszy i śmierci (zob. np.: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, rozdz.: „Piękna bezlitosna Pani”).

Sienkiewicz lubował się także w przedstawianiu męczeńskich zgonów niewinnych dzieci-ofiar, dręczonych już to przez los zawistny, już to nieuleczalne choroby. Specjalny ma pociąg do malowania dramatycznych scen, których bohaterami są dzieci, zwłaszcza dzieci-kobiety. Już to małe dziewczynki, słodkie, delikatne, subtelne, rozwinięte uczuciowo, miłe i słabe jak pajęczyna, a rozkoszne i ładne mają w Sienkiewiczu swego opiekuna i orędownika (Danusia, Litka, Marynia z *Wirów*, Nel, Jenny, Marysia z *Jamioła*, Marysia Toporczykówna)².

Obrazy tych śmierci, ich intensywna obecność na przestrzeni całej twórczości nasuwa przypuszczenie, że nie są one jedynie, obliczonym na wzruszenie czytelnika, przedstawieniem umierającego ciała, ale nakłaniają do spojrzenia ku sprawom, które moment śmierci pięknych, młodych kobiet gwałtownie skupia: ambiwalencji wobec ciała, metafizyki i biologii umierania, seksualności, religii, sztuki wreszcie. Intrygująca jest również literacka ekonomia tych przedstawień, nasuwająca pytanie o zysk, jaki czerpie on i czytelnicy z powtarzanych scen kobiecych śmierci i zapisów, męskiej głównie, żaloby. Czy to mimowolnie realizowana obsesja, natręctwo wynikające z nieprzepracowanej żaloby po śmierci żony? Jedno wydaje się pewne: funkcja umierających i martwych postaci kobiecych nie kończy się wraz z opisem ich śmierci. Martwe funkcjonują dalej, naznaczając różne składniki powieściowego świata swoją obecnością.

Wprowadzeniem do tematu staje się najczęściej wyjątkowa bierność bohaterek, które decyzją autora zostają unieruchomione w swojej funkcji obiektów troski, pożądania i miłości. Brak aktywności fabularnej nie oznacza jednak uprzedmiotowienia, przeciwnie skupiają one i integrują rozmaite wątki, zagęszczają rozległe obszary znaczeń. Bierność postaci kobiecej generuje podwyższoną aktywność bohate-

² W. Dobrowolska, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927, s. 19. Świętochowski twierdzi nawet, że to idealny autor dla kobiet: „Sienkiewicz z natury swego talentu jest autorem kobiet. Jak gdyby siedząc w ich gronie, opowiada miękko, czule, poetycznie, umie wzruszać drobiazgami, oglądać charaktery szorstkie i łagodzić zbyt mocne cienie, gra ciągle albo melodie sielankowe, albo rycerskie. Głębszych myśli nie rzuca, wielkich zagadnień ludzkich nie porusza, lecz uśpiwszy myśl słuchacza, to mu kilka łez wycisnie, to go do łagodnego śmiechu pobudzi. Jego opowieść szmerze czasem jak czysta, pryskająca, świegotliwa woda, która nie odurza zmysłów, ale je kołysze do milej drzemki”. (A. Świętochowski, *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, w: Tegoż, *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały. Tom III*, Warszawa 1959, s. 338); Prus z kolei daje humorystyczny obrazek jednego z odczytów Sienkiewicza po powrocie z Ameryki w „Kronice Tygodniowej” z 21 lutego 1880 r., której jednym z tematów jest: „Co p. Sienkiewicz wyrabia z piękniejszą połową Warszawy”.

rów, co w fabule przygodowej ma znaczenie zasadnicze. Walerystyczny tego typu postaci widział Sienkiewicz także w ich zdolności skupiania uwagi czytelnika na swych emocjach, a nie tylko na działaniach. Potwierdza to jego polemika ze Spasowiczem, który w swych odczytach o Szekspirze krytykował pasywność Ofelii. Sienkiewicz kwestionował ten zarzut:

Ofelia tym więcej budzi dramatycznej litości, im bardziej jest bezbronną, im jest słodsza, im więcej ma w oczach łez, nie błyskawic. Jest to kochana dziewczyna, uosobienie kobiecości, która cierpi pokornie i której też los jest tragicznie okrutny. Z tych cech płynie jej bierność, za którą nie znajduje łaski w oczach prelegenta [MLA 161].

Siostrą Ofelii jest „Lilian Morris, rodem z Massachusetts z Bostonu. Była to istota delikatna, wiotka, o rysach drobnych i twarzy smutnej, pomimo iż prawie dziecinnej” [Przez stępy, D III 41]. Niewinność i bezbronność dziecka zmienia układ sił w świecie noweli. Kapitan R. (zwany Ralfem) jest dowódcą karawany emigrantów, których ma przeprowadzić ze Wschodniego Wybrzeża do Kalifornii. Początkowo całkowicie oddany pracy, zaczyna stopniowo dzielić swoją energię między obowiązki a dziewczynę, której smutek od początku przyciągał jego uwagę. Miłość między bohaterami wyrywa dziewczynę ze słodkiej melancholii i gwałtownie popycha ją ku śmierci, której oznaki stają się tym intensywniejsze, im większa jest namiętność. Miłość początkowo nie dokonuje radykalnej przemiany postaci, ale potęguje jeszcze jej bierność, której towarzyszy teraz rezygnacja. „To było jasnowidzenie, że już nie ma rady i że prędzej czy później przyjdzie osłabnąć i oddać się na wolę tej siły i zapomnieć o wszystkim, i tylko kochać” [Przez stępy 56]. Tekst gra dwuznacznością tej „siły”, która równocześnie oznacza śmierć i pożądanie. Czułość i pocałunki napawają mężczyznę radością, Lilian natomiast przejmują „trwogą i smutkiem”. Wraz z narastającą zmysłowością pojawiają się pierwsze oznaki choroby, a seksualna inicjacja antycypuje śmierć. Akt seksualny, symbolicznie tożsamy ze śmiercią, sprawił, że postać nagle traci zmysłowy wymiar:

Gdy wyszliśmy spod wierzb płaczących, spojrzałem na Lilian: nie było na jej twarzy ani smutku, ani niepokoju, w oczach wzniesionych ku niebu paliła się cicha rezygnacja, a jej błogosławioną głowę otaczała jakby jaka gloria świetlista ofiary i powagi [Przez stępy 77].

Konwencjonalna narracja wzruszenia nieoczekiwanie objawia swój gnostycki wymiar. Na pozór nie ma w tym uczuciu nic nagannego: miłość jest odwzajemniona, szczerą, akceptowaną przez wspólnotę surowych i prawych pionierów, a jednak jest metafizycznie zła. Niczym memento pojawia się, powtarzany kilkakrotnie w opowiadaniu, cytat z *Listu do Rzymian* 1, 25, który Lilian pokazuje Ralfowi w czytanej codziennie Biblii: „Who changed the truth of God into a lie, and worshipped and served the creature more than the Creator?!” [*Przez stepty* 82; 99; 106; 107]. Karą za tę miłość jest śmierć Lilian, gdyż – w świetle cytowanych słów – oboje są stworzeniami, które uwielbiły siebie nawzajem bardziej niż swego Stwórcę. Cel wprowadzenia właśnie tego cytatu w obręb opowiadania jest niejasny i komplikuje znaczenia symboliczne związku miłości i śmierci bohaterów. W świetle *Listu do Rzymian* miłość namiętna jest karą za pogańskie uwielbienie człowieka. Oto ów wers w sąsiedztwie trzech innych, w przekładzie Jakuba Wujka:

Dlatego podał ich Bóg pożądliwościom serca ich na nieczystość, aby między sobą ciała swe sromocili, za to że prawdę Bożą odmienili w kłamstwo, i cześć oddawali, i służyli stworzeniu raczej, niż Stwórcy, który jest błogosławiony na wieki. Amen.

Dlatego podał ich Bóg w namiętności sromotne. Bo niewiasty ich zamieniły przyrodzony sposób pożycia na ten, który przeciwny jest naturze. A podobnie i mężczyźni opuściwszy przyrodzone pożycie z niewiastą, zapalili się w swych pożądliwościach jeden ku drugiemu, mężczyźni z mężczyznami sromotę odprawiając, i słuszną odpłatę za swój błąd na sobie samych ponosząc [Rz 1, 24–27].

Funkcja biblijnego cytatu w opowiadaniu nie jest wcale oczywista. W narracji wtrąconej Ralfa jest słowem spoza świata bohaterów, któremu autor przyznał prawo oceny i wyjaśnienia dramatu Lilian i Ralfa, ale tylko w interpretacji postaci. Ani autor, ani reprezentujący go narrator pierwszy, nie rekomendują tego fatalizmu; czyni to Lilian, a za nią Ralf, i w ten sposób stają się bohaterami kolejnej odmiany przypowieści o grzechu pierworodnym, wzbogaconą jednak o znaczenia szczególne, wniesione do tekstu ze świata autora.

Fizyczny kształt miłości okazuje się pogańskim spadkiem Erosa, przyjemną, choć smutną koniecznością biologicznej kondycji zakonanych bohaterów. Egzorcyzmowany przez śmierć Eros zostaje rozbrojony, a namiętność, pozbawiona realnego obiektu, transformuje

w tęsknotę czysto duchową. Ostatnie zdania utworu przynoszą obraz pokornego Ralfa, który pragnie już tylko, aby „na onych stepach niebieskich odnalazł moją niebieską – i nie rozłączał się z nią już nigdy” [Przez stepy 108].

Jeśli jednak przywrócimy analizowany cytat jego biblijnemu sąsiedztwu, zyskuje on kształt wykraczający daleko poza antynomię: duchowy vs. cielesny wymiar miłości. Św. Paweł pisze, że karą za antropocentryczną pychę miłości jest przekleństwo homoerotyzmu; patologia pożądania ostentacyjnie nieprokreacyjnego, które lekceważy różnicę płci i swoje gatunkowe powinności. Tekst opowiadania niesie w sobie pamięć o kontekście biblijnego cytatu, a to znaczy, że można ponowić pytanie o istotę złej miłości Ralfa i Lilian. Nikt w opowiadaniu nie rekomenduje tego wyroku, należy on zatem tylko do autora; albo raczej jest „frazą kukułczą”, cytatem z kultury, zdaniem niczym, podrzuconym, aby wzmocnić fatalizm losu.

Zdanie to, dociążone sąsiednimi wersami, pozwala inaczej prowadzić refleksję nad znaczeniami powtarzających się kobiecych śmierci. Wkrótce po napisaniu opowiadania Sienkiewicz zaczyna używać imienia „Lilian” w odniesieniu do swej późniejszej żony, Marii Szetkiewiczówny³. Nie tylko on. Stanisław Witkiewicz, który znał obie Szetkiewiczówny, pisał w liście z 6 III 1881 do matki i sióstr, że „Panna Maria, jak wam mówiłem, jest bardzo prosta, dobra, rozumna, a przy tym jasna tak w stylu Henryka, tak podobna do Lilian, że myślałem, że tamto [Przez stepy – Z.P.] pisał po jej poznaniu – a tymczasem – przedtem”⁴. Śmierć Marii, w cztery lata później, zapętlili życie i tekst jeszcze bardziej, a spłot ten odnajdujemy odtąd powielony we wszystkich niemal dziełach pisarza. Można wręcz sądzić, że ciągłość tych powtórzeń wynika z powiązania twórczości z żałobą po śmierci żony.

Niezuważenie trwałości tego motywu prowadzi do sądów nieroztropnych nawet wśród znawców twórczości pisarza. Julian Krzyżanowski wyjaśniał przyczynę śmierci Anusi Borzobohatej następująco:

³ „Uciekłem też do Marly i pisałem *Przez stepy*..., a »muszki i komary szeptały mi do ucha: Lilian, Lilian« etc...” (*Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 43).

⁴ Przypis Zdzisława Piaseckiego, w: *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 44.

[Pisarz] jednak doszedł do wniosku, że małżeństwo z koietyką nie przyniosłoby szczęścia Wołodyjowskiemu, Anusi więc kazał umrzeć w Częstochowie, dla jej zaś strapionego narzeczonego znalazł właściwą kandydatkę w osobie „hajduczka”, Basi Jeziorkowskiej, odmłodzonej wersji nieboszczki Anusi⁵.

Śmierć Anusi nie jest pozbyciem się postaci kłopotliwej dla zamierzonej fabuły ostatniej części *Trylogii*, ale samodzielnym, przemyślanym epizodem, którego konsekwencje obserwujemy jeszcze długo w czasie trwania akcji *Pana Wołodyjowskiego*. Po jej śmierci tytułowy bohater trwa w zamieszaniu, jakie powoduje w jego głowie trwająca żałoba i urok dwu młodych kobiet poznanych w dworku Ketlinga. Początkowo pamięć o zmarłej nie wydaje się zagrożona. „Te obie były młodsze, ale przecie tamta była droższa stokroć od wszystkich młodszych” [PW 64]. Narastające szybko uczucie do Krzysi sprawia, że umysł Michała nawiedzają obrazy zmarłej, która „ubrana biało i sama bielusia, jakby woskowa, [...] stawała przed oczyma rycerza taka, jaką ją w trumnie złożył” [PW 100].

Poczucie winy przegrywa jednak z nowym fantazmatem kobiety żywej, który sprawia, że postać Anusi znika „rozpraszając się jak mgła lekka, a natomiast zjawiały się w wyobraźni rycerza oczy Krzysi i jej usta puszkami pokryte” [PW 100]. Żałoba nie tylko nie przeczy namiętności, ale jeszcze jej sprzyja. Uprzedzając analizę kolejnych utworów, można postawić tezę, że u Sienkiewicza pożądanie karmi się żałobą, a żałoba jest horyzontem pożądania. Świadom tej współobecności narrator szorstko rozwiewa dylematy Michała:

Jednakże był to próżny strach. Krzysi nic było do żałoby pana Michała i gdy jej o niej za dużo mówił, nie tylko to nie budziło w pannie współczucia, ale drażniło jej miłość własną. Zali to ona żyjąca, nie była warta tej zmarłej? Albo czy w ogólności była tak mało warta, że zmarła Anusia mogła być jej rywalką? [PW 109–110].

Przyległość śmierci i miłości potwierdza także stan żałoby bohaterów w chwili, kiedy widzimy je po raz pierwszy. Sąsiedztwo śmierci nadaje urodzie bohaterek nieco perwersyjny wymiar. Oleńka w *Potopie* „to urodziwa panna o płowych włosach, bladawej cerze i delikatnych rysach. Miała piękność białego kwiatu. Żałobna suknia dodawała jej powagi” [P I 14]. Skoro wywarła tak wielkie wrażenie na Michale, nie

⁵ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 140.

dziwimy się, że działa też na niego Krzysia, która „była w żałobie, bo niedawno ojca straciła, i ta barwa stroju, przy delikatności cery i czarnych włosach, nadawała jej pewien pozór smutku i surowości” [PW 56]. Dotknięcie śmierci nie ominie Basi, która wpada w ciężką chorobę po trudach ucieczki z rąk Azji. Pisarz po raz wtóry każe najbliższej mu postaci doświadczać śmierci ukochanej kobiety:

[Zsiniała] główka zwisała bez życia na jego ramieniu, więc sądząc, że trupa już tylko trzyma w objęciu, począł ryczeć okropnym głosem:
– Baśka umarła!... umarła!... rety!... [PW 424].

Jest to zarazem miejsce w tekście, które funkcjonuje poza gatunkiem albo transgatunkowo. Obrazu śmiertelnie chorej Basi nie determinuje konwencja, data ani historyczny koloryt. Opisywane ciało odrywa się od matrycy typu i staje się przedmiotem narracyjnego studium, którego skrupulatność i precyzja każe myśleć o autorskiej obserwacji, jaka opis poprzedziła, zwłaszcza fragment o „żrenicach rozpuszczonych w białku”:

Policzki Basi kwitły jasnymi rumieńcami; pozornie wydawała się zdrową, ale oczy jej, jakkolwiek błyszczące, były mętne, jak gdyby żrenice rozpuściły się w białku; biedne jej ręce szukały czegoś przed sobą jednostajnym ruchem na kołdrze. Wołodyjowski leżał u jej nóg półżywy. [...] Pana Zagłębę szczególnie zaniepokoił ów ruch rąk na kołdrze, bo w jego bezświadomej jednostajności widział oznakę zbliżającej się śmierci [PW 432].

Powrót do życia dokonuje się jakby pod przymusem, a Sienkiewicz tłumy spektakularność chwilowego triumfu Erosa nad śmiercią. Paralela ozdrowienia Baśki z nadejściem wiosny, powoduje natychmiastową kontrę narratora, który zapowiada, że „dla tych nieszczęsnych krain wiosna przynosiła żalobę, nie radość – i śmierć, nie życie” [PW 451]. W ten sposób wspólny horyzont odrodzenia i śmierci objawia się na obu poziomach tekstu: indywidualnej historii postaci i powszechnych dziejów ludzi i natury, a fabuła *Pana Wołodyjowskiego* rozrywa symboliczną wspólnotę człowieka i natury. ozdrowienie Basi nie służy trwaniu życia, ale opłakiwaniu śmierci. Jak pamiętamy, Wołodyjowscy nie mogą mieć dzieci, więc funkcja Basi, jako kobiety, została w całości określona przez śmierć Michała.

Fantazja męskiego podmiotu o własnej śmierci ma terapeutyczny wymiar, a przygotowaniem do sceny odejścia Michała jest błogosławieństwo śmierci, jakiego Baśka udziela Nowowiejskiemu: „poło-

żywszy nieszczęśnikowi rękę na głowę, rzekła: – Dajże ci ją Bóg pod Kamieńcem, boć prawdę mówisz, że to jedyna konsolacja!” [PW 509]. Finał powieści odwraca role w spektaklu żałoby – teraz Michał będzie opłakiwany. Dotąd każda jego miłość kończyła się fiaskiem, a kulminacją katastrof była śmierć Anusi. Autor skazał swego bohatera na nieustanną żałobę, aż wreszcie ujawnił, że od początku była to żałoba, której obiektem byli oni sami: postać i autor. Dzięki literaturze dokonuje się symboliczna zemsta tego, który dotąd był jedynie podmiotem straty. Teraz ukochany obiekt, którego śmierć wcześniej wywoływała rozpacz i wstrząs, sam zostaje przymuszony do żałoby. Sienkiewicz darowuje Michałowi wreszcie miłość kobiety (która na dodatek pierwsza ją wyznaje) po to, aby wtrącić ją w nieskończoną żałobę, taką właśnie, w jakiej zastyga Baśka w końcowej scenie *Pana Wołodyjowskiego*. Nie może być już nic więcej, żadnego pocieszenia innym, żywym ciałem: dziecka bądź mężczyzny. Dlatego nie obserwujemy żałoby Krzysi, której mąż zginął przecież razem z Michałem, ale, jak pamiętamy, Ketlingowie mają dwójkę dzieci, Krzysia nie nadaje się więc na idealny podmiot żałoby po bohaterze.

Trwające prawie dwa lata obcowanie z nieuleczalną chorobą żony – Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej, naznaczyło pisanie *Pana Wołodyjowskiego*. Choroba wybuchła gwałtownie z chwilą narodzin ich drugiego dziecka – Jadwigi (13 XII 1883) i doprowadziła Marię do śmierci w 1885 r. Czy brak dzieci w związku Wołodyjowskich wynika z podświadomego obwinienia przez Sienkiewicza narodzin dziecka o osłabienie organizmu Marii? Rzecz niemożliwa do rozstrzygnięcia. Odtąd jednak będziemy obserwować trwałą w jego twórczości ambiwalencję w przedstawianiu kobiecej płodności i wyraźną fascynację postaciami dziewczynek lub kobiet bez potomstwa, a więc wolnych od fatalizmu prokreacji.

Mogłoby się zatem wydawać, że Sienkiewicz zbudował w *Panu Wołodyjowskim* wspañały gmach autożałoby, którego totalności nie sposób już modyfikować. A jednak motyw ów obserwujemy także w innych, skromniejszych, za to bardziej kontrowersyjnych realizacjach⁶.

⁶ Pomijam stygmat imienia, który ciąży na realnych kobietach kochanych przez Sienkiewicza, a który wskazuje na ciągły wpływ pierwszej miłości na jego dalsze związki. Wyznaje to zresztą wprost w liście do Marii Radziejewskiej z 3 III 1903 r.: „Od pierwszej chwili poznania Pani uczułem dla Niej wyjątkową sympatię, albowiem przypomniła mi Pani

Przywołajmy dwa szczególnie sobie bliskie. W opowiadaniu *Na jasnym brzegu* bohater jest autorem obrazu *Sen i śmierć*, którego alegoryczny sens wyraża niezgodę na demonizm chrześcijańskiej ikonografii śmierci:

Jakoż w obrazie Świrskiego geniusz snu oddawał cicho i łagodnie ciało dziewczyny geniuszowi śmierci, który pochylając się nad nią, gasił zarazem lekko płomyk lampki, palącej się około jej głowy. Świrski malując powtarzał sobie: „Trzeba, żeby człowiek, który na to spojrzy, powiedział sobie przede wszystkim: Ach, jakie to ogromnie ciche!” [*Na jasnym brzegu*, D VI 186].

Spór z tradycją tematu okazuje się jednak maską własnych lęków starzejącego się malarza. Sztuka jako alegoria własnych problemów objawia swą funkcję, kiedy Świrski zatrudni jako modelkę młodzieńką i piękną Marię Cervi, w której się zakochuje. Fantazja ucieleśnia się; martwa kobieta zstępuje z obrazu, staje się żywa i pożądana, ale zawsze już ma na sobie piętno śmiertelnego pochodzenia⁷. Sienkiewicz nie pozwala o tym zapomnieć swoim bohaterom. Narrator *Selima Mirzy*, patrząc na całujących się Selima i Lidię, mówi do siebie:

Oto i w tej chwili zęgnął się tam ze śliczną panną i w pocałunkach zapominał o świecie całym. Ja na jego miejscu czułbym, niestety, że całuję usta, które prędzej lub później muszą być umarłymi [*Selim Mirza*, D IV 204].

Obsesja antycypowanej straty obiektu miłości osiąga najwyższy wymiar w powieści powszechnie uznawanej za miłą. Tymczasem, jeśli idzie o opisywane zagadnienia, jest to wyjątkowo zagadkowy utwór Sienkiewicza. Dzieje się tak dzięki Litce – jednej z najbardziej fascynujących postaci stworzonych przez autora *Quo vadis*; nie tyle jako samodzielnej bohaterki, ile obiektu zdolnego wyzwalać skomplikowane znaczenia tekstu. Ta czternastoletnia, śmiertelnie chora dziewczynka (bez ojca oczywiście) jest zakochana w dojrzałym męż-

– może nie tyle rysami twarzy – ile postaciami i głosem, bardzo mi drogą zmarłą osobę” [Li III/3, 280–281].

⁷ Zofia Mocarska-Tycowa wskazuje na – jej zdaniem – wyraźny w tym opowiadaniu wpływ malarstwa, cenionych przez autora, prerafaelitów, a zwłaszcza łączonego z ich estetyką Georga Fredericka Watts, autora takich m.in. obrazów, jak: *Love and Death*; *Death Crowning Innocence* czy *The Court of Death* (Z. Mocarska-Tycowa, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005, s. 166–167).

czyźnie Stanisławie Połanieckim. Ani dla niego, ani dla jej matki nie stanowi to tajemnicy. Stach odwzajemnia uczucie dziecka stosownie do wieku i stanu Litki. Jak sam wyznaje, Litka jest mu najbliższą osobą w życiu.

Symbolicznie jest martwa od początku, skupia na sobie nieświadome siebie uczucie pana Stacha, którego pociąga w niej piękno przesilenia, intensywne w młodym i chorym ciele, które waha się między inicjacją w dojrzałość lub w śmierć. Zakochane oczy mężczyzny sycą się tym widokiem pięknego trupa, a kiedy podstęp miłości wychodzi na jaw, wtedy bohater doznaje wstrząsu wynikającego z antycypacji straty:

To dziecko musi umrzeć! Musi, tym bardziej, im jest droższe, słodsze, im bardziej kochane! Za nią pójdzie pani Emilia – i potem będzie pustka prawdziwie beznadziejna! Co za życie! Oto on, Połaniecki, ma te dwie jedyne istoty na świecie, które go kochają, dla których jest czymś, więc oczywiście musi je stracić! Przy nich byłoby się o coś zahaczyć w życiu, bez nich – zostaje jedna nicość i jakaś przyszłość ślepa, głucha, bezrozumna, z twarzą idioty... [RP 188].

Tę sama pewność miał Leon Płoszowski co do Maryni. „Już teraz wiem. Nikt mi tego nie powiedział, ale wiem z pewnością: ona umrze” [BD 358]⁸. Wszystkie te śmierci (Lilian, Anusi, Anielki, Litki, Danusi, Maryni), mimo że wynikają bezpośrednio z choroby ciała, są w istocie zgonami miłosnymi, tym gatunkiem literackiej śmierci zwanej za Wagnerowskim *Tristanem i Izoldą*: „liebestod” („la mort d’amour”, „love-death”)⁹. Podwojenie miłości o śmierć wzbogaca uczucie, nadaje mu większą intensywność oraz przedłuża jej trwanie poza śmierć.

⁸ Sienkiewicz obdarzył swoich bohaterów własnym doświadczeniem narastającej w nim pewności, że choroba żony, trwająca od końca 1883 r., doprowadzi ją do śmierci, co też się stało 19 X 1885 r. W tym czasie autor pracuje nad *Potopem*, ale dopiero w tekście *Pana Wołodyjowskiego* znajdzie się najwięcej śladów tej śmierci. Pisząc przez cały czas chorobę żony, starał się wywiązać ze zobowiązań wobec „Czasu”, w którym ukazywał się *Potop*, a list do Stanisława Smolki daje sugestywny strzęp przeżyć pisarza: „Żonę moją doktorzy opuszczają i życie jej na dni się liczy. [...] Zrobię, co będzie w mocy mojej, ale lepiej niech będzie przerwa między tomami niż w biegu rzeczy. Dotąd jeszcze pracuję i zapas zwiększa się. To, co wam posyłam, powinno na jakie dwa tygodnie wystarczyć. Czekać, by się zebrało choć na miesiąc, bo i tak krzyż to dla mnie prawdziwy” (12 X 1885, Kor II 141–142).

⁹ Zob. np.: M.C. Bijvoet, *Liebestod: The Function and Meaning of the Double Love-Death*, Londyn 1988.

Właśnie Litkę skazał autor na fascynujący żywot pośmiertny. Zaczyna się to jeszcze w trakcie pogrzebu:

Oto zdarzyło się, że jedno pasemko płowych, niezmiernie obfitych włosów Litki zostało na zewnątrz trumny. Pani Emilia przez całą drogę nie spuszczała z niego oczu, powtarzając co chwila: „O Boże, Boże! Przycięli dziecku włosy!” [RP 195].

Włosy, które wymykają się z trumny, to nie tyle oznaka niedbałości grabarzy, co podstawowy wyznacznik zmysłowości Sienkiewiczowskich bohaterów. Warkocze, puszki, włosy rozwiane przedłużają ciało, pozwalając autorowi budować „miękkie” sceny erotyczne¹⁰. Śmierć Litki nie kończy miłosnej relacji, a ciało, choć martwe, nadal wychyla się ku życiu i popycha ku sobie żyjących, zarazem jednak nie straszy realnością rozkładu, bo widzimy tylko pasmo włosów. Tekst nas oszczędza, a synekdocha fałszuje niewidoczną w trumnie całość. Tłumaczy to w powieści *Legiony* pani Cywińska: „Trumna to już wiadomo, że śmierć, ale póki ciało w łóżku, to wtedy najokropniej patrzeć” [L 54].

Pośmiertna aktywność Litki zaznacza się poważniej dzięki wymuszeniu przez dziewczynkę obietnicy, że Stach i Marynia będą razem. Poprzez jej śmierci – jak pisze Janina Kulczycka-Saloni – „Marynia z istoty daremnie pożądaną stała się [...] istotą posiadaną”¹¹. Tę obietnicę składają oboje umierającemu dziecku-kobiecie, które staje się w tej scenie figurą przeniesienia, gdyż wypowiada słowa, jakie chciałby usłyszeć zawstydzony mężczyzna, doświadczający rozdwojenia między żałobą i nowym pożądaniem. Przedśmiertna prośba Litki przewyższa amoralność nowego pragnienia. Inaczej niż Anusia w *Panu Wołodyjowskim*, która podsycala poczucie winy Michała, wpływ Litki jest konstruktywny. Jej śmierć robi miejsce dla Maryni, a ciało pogrzebane w ziemi staje się całkowicie niewidoczne i stopniowo przestaje wabić lub straszyć.

¹⁰ Oto dwie nieco mniej znane: „zbliża się żrenica mojej duszy, moja dziewczynka ukochana, a powiew ranny niesie za nią włosy, które to niby rozwiązały się od ruchu, ale które umyślnie były źle wiązane, bo mała psotnica wiedziała, że ślicznie jej tak, że tak ją lubię, i że gdy wiatr rzuci na mnie warkoczem, to go do ust przyciskam” [Przez stepy, D III 60].

Ligia „ustami dotknęła jego włosów, i przez chwilę zmagali się tak w upojeniu ze sobą i z miłością, która pchała jedno ku drugiemu” [Q 300].

¹¹ J. Kulczycka-Saloni, *Henryk Sienkiewicz*, w: Tejże, *Na polskich i europejskich szlakach literackich. Z pism rozproszonych 1985–1998*, Warszawa 2000, s. 32.

Tę przemianę pokazują wizyty Połanieckiego na cmentarzu. Jedna zdaje się sugerować trwałą rozpacz i głęboki kryzys, gdyż Stachowi „wydało [...] się wprost strasznym kochać Litkę i pogodzić kochanie ze świadomością, że o kilka stóp poniżej ona tam leży, czarna i rozkładająca się. »Ja tu nie powinienem przychodzić – mówił sobie – bo tu wściekam się, tracę głowę i wszelkie podstawy do życia [...]. Mnie tu chodzi więcej niż o samo istnienie, a umiem sobie odpowiedzieć tylko komunalem. Zupełnie koło błędne! [...] Bo gdy jedynym celem wszelkich wysiłków ludzkich jest życie, a jedynym rezultatem śmierć, to bezsens przechodzi miarę, i po prostu nie można by go przypuścić, gdyby nie owa oczywistość obmierzła i niemiłosierna, która istoty żywe i kochane zmienia w rzecz zgniłą«” [RP 286].

Ale kiedy przejmujemy perspektywę narratora i przyglądamy się szczegółom sceny na cmentarzu, zauważamy misterny, ironiczny kontrapunkt wobec nihilistycznych myśli Stanisława. Mimo że „tu wszystko było mokre, oślizłe, posępne, na pół obnażone z topniejącego śniegu” [RP 286], to podmuchy wiatru ciskają im w twarz krople ciepłego deszczu i unoszą suknię Maryni „tak, że musiała ją tłumić”. I za chwilę Sienkiewicz zadrwi z żałoby bohatera, bezlitośnie pokazując, jak życie, w swoim wulgarnym przepychu, odwołuje oboje od zmarłej, od świeżego jeszcze przeżycia straty i zwraca ku sobie, jakby popędzając do podjęcia zawieszonych przez śmierć i żałobę powinności. Jeszcze na cmentarzu podmuch wiatru „obwinał jej woalę naokoło szyi Połanieckiego. Rzeczywistość poczęła go wołać. Przyciskał oto do boku ramię ukochanej kobiety i czuł, że kochanie, jeśli nie jest zdolne przesłonić śmierci, to przynajmniej godzi z życiem” [RP 289]. Ten nagły zwrot ku życiu budzi w bohaterze poczucie winy; mógł budzić je u samego Sienkiewicza, bo w *Wirach* niemal dokładnie przepisuje tę scenę:

Byli niedaleko od wrót cmentarnych. Ale tymczasem zerwał się wiatr silniejszy od poprzednich podmuchów, przeleciał nagłym cieniem po runi zbóż, podniósł tuman kurzu na drodze, pogasił te brackie świece, które nie pogasły przedtem, i okręcił długim woalem panny Anney szyję Krzyckiego [W 16]¹².

¹² Uderza jeszcze inna zbieżność postaci i autora. Krzycki, idąc w kondukcje pogrzebowym obok Anney, „wyczuwa ciepło jej ramienia i dłoni. Zauważył też zaraz, że dłoń ta, obciśnięta rękawiczką, lubo kształtna, nie była wcale mała, i pomyślał, że przyczyną tego są sporty angielskie: tenis, wiosłowanie, łucznictwo i tym podobne” (W 15–16).

Życie, nie śmierć, ma zawsze głos decydujący i ostateczny; ani ironia narratorów, ani lekkie wyrzuty sumienia bohaterów nie usuwają tej zasady powieściowego świata. Choć po powrocie z pogrzebu „Połaniecki wydawał się sobie w tej chwili obrzydliwym” [RP 199], to wkrótce wyrzut sumienia żywego wobec zmarłej znika wraz z nowym pożądaniem. „Mamy zacząć nowe życie, to je zacznijmy przedko” – postanawia po kolejnej wizycie na cmentarzu, a słysząc zgodę Maryni, „przyciągnął ją jak pierwszego dnia i po chwili znów począł szukać ustami jej ust, ona zaś, czy to pod wpływem myśli, że jego prawa są dziś już większe, czy pod wpływem budzących się zmysłów, nie odwracała już głowy, ale zmrużywszy oczy, sama podała mu usta jakby spragnione od dawna” [RP 290].

Oba doświadczenia: żałoby i pożądania, mają wspólne siedlisko, podobnie jak wspólne jest terytorium życia i śmierci, tj. ciało. Sienkiewicz, nawet jeśli pozwala zapomnieć o tym swoim bohaterom, nie pozwala na to czytelnikowi, odsłaniając przed jego oczami tę nieco makabryczną ciągłość, dzięki której dziecinna bohaterka Sienkiewicza, choć uśmiercona, żyje jednak nadal w kobiecości dojrzałej, swoistej inkarnacji na wspak. Widać, jak Sienkiewicz, stając przed problemem egoistycznej anarchii pożądania, tworzy dlań przeciwwagę w postaci obrazów pożądania uspołecznionego dzięki małżeństwu i rodzinie. Wyrwa po zmarłej zostaje więc zapełniona, spustoszone śmiercią terytorium wypełnia wybujały erotyzm, zapowiadając płodność, której ekspansja obejmuje nawet groźną dla świadomości bohatera przestrzeń cmentarza. Ten – odwiedzany po ślubie – kipi teraz roślinną wegetacją i przestaje wreszcie straszyć bohatera:

Cmentarz wyglądał zupełnie inaczej niż za poprzednich bytności Połanieckiego. Wybujałe ogromnie drzewa stanowiły jakby zbitą, gęstą, złożoną z ciemniejszych i jaśniejszych liści zasłonę, pokrywającą głębokim zielonym cieniem białe i szare pomniki. Miejscami cmentarz wydawał się wprost lasem pełnym mroku i chłodu. Na niektórych grobowcach drgała świetlista sieć promieni słonecznych, przecedzona przez liście akacji, topoli, grabów, bzów i lip; inne krzyże, zatulone w gąszcz zdawały się drzemać w chłodzie nad mogiłami. W gałęziach i wśród liści rojno było od ptasiego drobiazgu, który odzywał się ze wszystkich stron nieustannym świegoć, łagodnym i jakby umyślnie przyciszonym, by śpiących nie budzić [RP 514].

Narrator wymienia nihilistyczny dyskurs rozpaczny na łagodny ton elegii, a zmianie stylu odpowiada wymiana obiektów: Marynia zajmuje miejsce Litki. Jest to właśnie wymiana obiektów, a nie zastąpienie martwego żywym. Uczucie Stacha do Maryni jest inne nie tylko ze względu na wiek żony, ale ponieważ „brakło mu takiej na przykład czujnej i pieszczotliwej tkliwości, jaka była w uczuciu dla Litki” [RP 427]. Kryzys po jej śmierci został więc jedynie odsunięty, a linearne następstwo uczuć mami czytelnika sugestią przezwyciężenia rozpacz po stracie.

Kobiecość niedorośla fascynuje wielu jego bohaterów, a wątek przezwyciężania dziecięcego czaru powraca ze znaczącą częstotliwością. Początkowo wydaje się, że śmierć Litki to efekt autocenzury pisarza, który nie pozwala temu uczuciu rozwinąć się choćby w świadomą siebie namiętność. W miarę lektury odkrywamy, że problemem, który zajmuje autora bardziej niż transgresje obyczajowe, jest sama miłość jako siła, która przedwcześnie wyrwa jego młodziutkie bohaterki ze stanu nie w pełni uświadomionej płciowości.

Skutkiem konfliktu symbolicznego pomiędzy dwoma obiektami męskich uczuć jest częste u Sienkiewicza podwojenie postaci kobiecych, ujęte w opozycyjne typy bohaterek: androginiczna vs. płodna. Przejrzyście ilustruje to już nowela *Orso*. Zanim narrator wprowadzi główną bohaterkę, przedstawia dwie siostry Hiszpanki, kipiące dojrzałą zmysłowością, których ciała są „niby ociążałe, a takie rozkoszne, że gdy kto z młodzieży zbliża się do nich, serce mu miota się w piersi od niewyznanej i nieświadomej siebie żądz. Od donny Refugio i Mercedes bije czar, jak woń bije od magnolij i kielichowców” [*Orso* D III 159]. A jednak to dziecięca Jenny budzi największą fascynację gości cyrku, których „oczy, ale i serca śledzą ze drżeniem każdy ruch cudnego dziecka” [*Orso* D III 159]. Jej uroda nie przyciąga jedynie rodzicielskiej troski, o czym świadczy pożądanie, jakie Jenny wzbudza w dyrektora cyrku. Także opieka Orsa jest maską miłosnego wyznania, które narrator stara się opóźnić, przestrzegając czytelnika, że „przytulonych do siebie można by wziąć za parę zakochaną, gdyby nie to, że odziane w bladuróżowe trykoty nóżki Jenny, nie dostając do ziemi, kiwają się w tył i naprzód ruchem zupełnie dziecinny, który nazywa się robieniem garnków”¹³. Po czym, wbrew ostrze-

¹³ „Robienie garnków” to zwrot, który pojawia się także w odniesieniu do bohaterek

zeniu, podkreśla, że „kształty jej przybierają dopiero pierwsze zarysy kształtów kobiecych” [Orso, D III 162].

Trwałość tego schematu wytyka pisarzowi Aneta Mazur, pisząc, że „nie uniknął dualistycznego, moralitetowego podziału swoich kobiecych bohaterek na Marie i Marie Magdaleny”¹⁴. Ale powtarzana przez Sienkiewicza, niemal obsesyjnie, ambiwalencja erotyzmu jest widoczna nie tylko w opozycyjnie tworzonych parach postaci kobiecych (Baśka – Krzysia, Litka – Marynia, Danusia – Jagienka), ale – podkreślmy to mocno – także w obrębie tej samej postaci, na co zwracały uwagę już „kobiece kształty” Jenny czy historia Lilian.

Spójrzmy na *Krzyżaków*. Na pozór mamy tam do czynienia z kontrastem niemal schematycznym: Danusia: „duszyczka niebieska”, „figurka z kościoła”, „przezroczysta”, „anielska” [K I 17] – kontra Jagienka: istna leśna boginka zmysłów i płodności¹⁵. Wydaje się, że ta ostatnia symbolizuje wyłącznie witalistyczny biologizm, który musi zatriumfować nad słabowitą, dziecięcą Danusią. Kapitałne wprowadzenie postaci Jagienki sprawia, że obraz Danusi zostaje zmieciony sprzed oczu Zbyszka i czytelnika:

Oto na chybkim srokaczu sadziła ku nim siedząc po męsku dziewczyna z kuszą w rękę i oszczepem na plecach. W rozpuszczone od pędu włosy powszczepiały jej się chmielowe szyszki; twarz miała rumianą jak zorza, na piersiach rozchełstaną koszulinę, a na koszuli serdak wełną do góry [K I 141].

A ponieważ „od Jagienki bił po prostu blask zdrowia, młodości i siły” [K I 140], więc Zbyszko, niepomny na Danusię, fantazjuje, „że

omawianej noweli *Autorki* i oznacza machanie nogami, które nie sięgają podłogi. Przypomina to ruch, jakim garncarz napędza koło garncarskie.

¹⁴ A. Mazur, „Rodzina Polanieckich” – powieść rozwojowa?, w: Henryk Sienkiewicz – twórca i obywatel, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002, s. 290.

¹⁵ Kontrast podkreśla także Tadeusz Bujnicki:

„W portrecie Danusi dominują elementy »zjawiskowego« estetycznego przede wszystkim piękna; uroda Jagienki jest zmysłowa, o niedwuznacznie podkreślanych przez narratora erotycznych cechach” (T. Bujnicki, *Wstęp* do H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, BN I 270, Wrocław 1990, s. XCIII). Typologiczną opozycję eksponuje także Lech Ludorowski: *Antropologia urody Sienkiewiczowskich heroin. Portret wprowadzający*, w: *Wizjoner przeszłości*, s. 282–284. Oraz w odniesieniu do *Bez dogmatu*: M. Rabikowska, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w »Bez dogmatu« Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość. Materiały z konferencji naukowej w WSP w Częstochowie, 5–7 maja 1996 r.*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1996, s. 164.

byłby z nią mógł uczynić, co chciał, i jak ją też ku niemu ciągnęło, jak mu patrzyła w oczy i jak się do niego garnęła, to ledwie że na koniu mógł usiedzieć” [K I 206]¹⁶.

Uważny czytelnik spostrzeża jednak, że pisarz umieścił w powieści opisy, które macą klarowność kontrastu dwóch protagonistek. Okazuje się, że postać Danusi ulega przemianie, która dokonuje się w szybkim rytmie rozwijającego się uczucia do Zbyszka. Miłość naznacza jej ciało, którego opis zaskakująco nabrzmiewa zmysłowością, wcześniej całkowicie przynależną Jagience, jakby śluby Zbyszka oraz zapowiedź bycia żoną i matką przeciągnęły ją na stronę ciała i pożądania. Opis przemieszcza ją w polu symbolicznym i oddala od wzorca świętej dziewicy. Zapowiada to już Zbyszkowi klucznica Ofka: „– Nie poznasz jej – mówiła. – Dziewczynie roki idą i w szatkach już jej szwy poczynają pod szyją trzaskać, bo wszystko w niej pęcznieje” [K I 230–231]. Sąd postaci potwierdza narrator, który – wbrew logice prawdopodobieństwa – obiektywizuje zmiany, jakie zaszły w ciele i temperamencie Danusi. W rezultacie ze Zbyszkciem dzieje się „to, co czasem działo się przy Jagience: brały go ciągoty i ogarniała go omdłość [...]”; było w niej teraz coś, czego nie było poprzednio – jakaś uroda, już nie tylko dziecinna i jakaś ponęta, mocna, upajająca, bijąca od niej tak, jak bije ciepło od płomienia albo zapach od róży” [K I 240]. Figury wyobraźni są tu konkretne, rzeczowe i materialne. Przyptyw miłości nie jest nieuchwytnym poruszeniem duszy, ale zmateralizowaną energią, która wypełnia kochające ciało. Epizod z Ofką jest kliszą sceny z *Ogniem i mieczem*, w której Skrzetuski, ponownie przybywszy do Rozłogów, pyta o zdrowie Heleny, na co kniahini mu odpowiada: „Zdrowa ona, zdrowa; jeszcze dziewczka od tych amatorów potłuściła” [OM I 107]. Porwana, odbita i martwa Danusia ponownie wróci na kościelny witraż, gdy po jej odejściu Zbyszko wyobraża sobie jej żywot pośmiertny na wzór postaci świętych panienek z witraży krakowskich. Nie sposób jednak zredukować jej chwilowego wybuchu zmysłowości do autorskiego roztargnienia.

Dynamika kobiecego erotyzmu u Sienkiewicza nie wiąże się z dojrzałością fizyczną bohaterek. To intencja autora przemieszcza je w obrębie opozycji: idealne – zmysłowe/płodne, która podkreśla równo-

¹⁶ Mimo przepychu dojrzałej kobiecości Jagienka krzyczy „nieco jeszcze dziecinnym głosem” [K I 141].

ceśnie bliskość pożądania i śmierci, na co wskazuje dodatkowo pieśń śpiewana przez kobiety podczas pogrzebu Danusi – jak zaznacza Krzyżanowski – „jest to zawołanie obrzędowe, zgodnie bowiem z sytuacją są to »przenosiny« panny młodej od rodziców do domu męża, nie tyle weselne jednak, co bezwiednie żałobne”¹⁷.

Jeszcze bardziej ostentacyjnie nieprawdopodobne przemieszczanie postaci w obrębie opozycji zmysłowe – idealne obserwujemy w *Quo vadis*. Tam narrator początkowo opisuje postać Ligii głównie jako obiekt pożądania, bo tak postrzega ją Winicjusz:

Wzrok jego ześlizgiwał się z jej twarzy na szyję i obnażone ramiona, pieścił jej śliczne kształty, lubował się nią, ogarniał ją, pochłaniał, lecz obok żądz świeciło w nim szczęście i rozmiłowanie, i zachwyt bez granic [Q 87–88].

Obraz męskiej namiętności upaja kobietę, która w sobie rozpoznaje źródło tego pragnienia, więc Ligia nieśmiało zaczyna na nie odpowiadać: „Policzki jej poczęły pałać, serce bić, usta rozchyliły się jakby z podziwu” [Q 89]. Sienkiewicz nie waha się narysować pierwszego etapu miłości skrajnymi środkami. Aby wyrazić nagły przypływ namiętności, sięga po sugestywne animizacje. Winicjuszowi twarz „zbladła. Nozdrza rozděły mu się jak u wschodniego konia [...], oddech stał się krótki, a wyrazy rwały mu się w ustach” [Q 89]. Język narracji o miłości będzie transformował się wraz z uczuciem Winicjusza. Jest to pierwszy etap miłosnej edukacji – pogański eros objawia swą bezradność wobec obiektu, którego nie może osiąść. Nie potrafi też nazwać uczuć, których doświadcza. Wyładowuje się więc w sadystycznych fantazjach:

Chciałby ją mieć po to, by ją bić, włóczyć za włosy po cubiculum i pastwić się nad nią, to znów porywała go straszna tęsknota za jej głosem, postacią, oczyma, i czuł, że gotów by był leżeć u jej nóg [Q 129].

Lecz miewał i chwile, w których błądł z wściekłości i lubował się myślami o upokorzeniu i mękach, jakie Ligii zada, gdy ją odnajdzie. [...] Bywały dnie, w których myślał o znakach, jakie na jej różanym ciele zostawiłby batog, i zarazem chciałby całować te ślady. Przychodziło mu także do głowy, że byłby szczęśliwy, gdyby mógł ją zabić [Q 185].

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 236.

Historia miłości Winicjusza i Ligii jest zarazem alegoryczną genealogią koncepcji miłości, jaką wytworzy kultura chrześcijańska, aby dać namietności inny język słów i gestów. Ofiarą chrześcijańsko-dworskiej kultury stłumienia był już Bohun, który miał świadomość, że kontakt ze szlachtą przygotował formę dla jego uczucia do Heleny: „Oj, żeby ja był chłop, ja by cię nahałem po białych plecach rozumu nauczył i bez księdza by się twoją krasą nasycił” [OM II 21]. Ten niewidzialny zakaz działa, bo przecież Helena jest na jego łasce, ale jak sam wyznaje: „– Ne chcuzu, ne mohu, ne zmiju!” [OM II 24]¹⁸. Ambiwaleńcę między postawą gwałtowną i tkliwą Freud nazywa „nurtem czułym i nurtem zmysłowym” miłości i stwierdza sceptycznie:

Nurt czuły i nurt zmysłowy jedynie w wypadku nader nielicznej grupy osób wykształconych należycie stopiły się ze sobą; mężczyzna w swej aktywności seksualnej prawie zawsze czuje się ograniczony wymogiem zachowania respektu względem kobiety i rozwija pełnię swej potencji dopiero wtedy, gdy ma przed sobą poniżony obiekt seksualny.¹⁹

Drogą do zniesienia tej dychotomii są w *Quo vadis* lekcje estetyki miłosnej, jakich udziela Winicjuszowi Petroniusz: „– Uspokój się – rzekł Petroniusz. – Masz zachcianki cieśli z Subury” [Q 54]. A następnie tłumaczy mu, że obiekt miłości należy sobie stworzyć w umyśle, niezależnie od tego, że istnieje realnie: „Kochać jest nie dość, trzeba umieć kochać i trzeba umieć nauczyć miłości” [Q 177]. Wreszcie w liście z rozdziału XV wyjaśnia mu różnicę między miłością i roz-

¹⁸ Portret czystej żądz pojawia się u Sienkiewicza rzadko. W ciekawej realizacji występuje w powieści *Na polu chwały*. Stworzył tam postać Marcjana Krzepeckiego, groteskowego, sarmackiego Quasimodo, skrzyżowanego z Kalibanem, który reprezentuje czyśćta „koźlą” żądzę:

„Bezsenne noce, rozpusta, pijaństwo i płomienne żądze wycisnęły na nim swą pieczęć: wychudł, barki mu opadły, przez co jego długie z natury ręce uczyły się jeszcze dłuższe, tak że dłonie sięgały ponad człowiecze proporcje aż za kolana. Olbrzymi tułów stał się podobny do sękatego kłosa, a krótkie, pałkowate nogi wygięły się od szalonej jazdy konnej jeszcze bardziej. Przy tym skóra na twarzy nabrała jakiejś zielonawej bladeści, a z powodu zapadniętych policzków wypukłe oczy i wargi wysunęły się do reszty naprzód” [NPCH 170]. Tenże Marcjan pokochał typową sienkiewiczowską Anulę „po swojemu, to jest zapalczywą i zwierzęcą miłością” [NPCH 168]. Jednak inaczej niż Winicjusz, Marcjan fantazjuje o wzajemności: „lubował się myślą o tej szczęsnej chwili, w której panna sama, rozplamieniona i chętna, pochyli się w jego objęcia” [NPCH 168]. Nie mogąc się doczekać tej chwili, bije ją naprawdę.

¹⁹ Z. Freud, *O najpowszechniejszym poniżeniu życia miłosnego*, w: Tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 186.

koszą, pokazując, że to, co stworzył umysł Winicjusza, jest zaledwie biernym obiektem rozkoszy, rzeczą, która wyzwala prostackie pożądanie. Ale Petroniuszowe lekcje sztuki miłosnej skutkują tylko częściowo. Prawdziwej sublimacji dokonuje dopiero chrześcijańska nauka. Jej działanie rozpoczyna stopniową transformację żądz tak, że pragnienia Winicjusza stają się „mniej ślepe i dzikie, a więcej radosne i tkliwe. Czuł też w sobie energię bez granic” [Q 212].

Sienkiewicz pokazuje, że nauka o nieśmiertelności duszy wcale nie uśmierca Erosa, ale przeciwnie, ożywia go²⁰. Obiekt miłości zjawia się teraz, w znacznej części niepodległy pragnieniu, a przez to jeszcze bardziej pożądany:

ona [nauka] ubrała Ligię w tę jakąś wyjątkową, niewysłowioną piękność, która w jego sercu zrodziła prócz miłości – cześć, prócz żądz – uwielbienie [Q 298–299].

Ryzykowne natomiast staje się współistnienie obu stanów: pożądania i adoracji. Winicjusz nie ma języka dla wyrażenia czci i uwielbienia, zatem wobec impotencji mowy wypowiada piękno Ligii poprzez to, jak skutkuje ono w jego pragnieniu. Petroniusz z kolei zdaje się wcale nie pragnąć Ligii, a jedynie kontempluje piękno jej ciała. Tym sposobem uśmierca ją, nie pragnąc jej. Czyni z jej ciała martwy posąg, który zresztą pisarz stworzył dla niego, ponieważ tylko on umie rozpoznać i nazwać piękno Ligii.

[Petroniusz] wszystko zauważył i wszystko ocenił: więc twarz różową i przezroczystą, i świeże usta, jakby do pocałunku złożone, i niebieskie jak lazur mórz oczy, i alabastrową białosć czoła, i bujność ciemnych włosów przeświecających na skrętach odbłaskiem bursztynu albo korynckiej miedzi, i lekką szyję, i »boską« spadzistość ramion, i całą postać gętką, smukłą, młodą młodością maju i świeżo rozkwitłych kwiatów [Q 45].

²⁰ Podziela w tym względzie zdanie Freuda, który pisze:

„W czasach, gdy zaspokojenie miłości nie napotykało żadnych przeszkód – na przykład w okresie upadku kultury starożytnej – miłość stawiała się bezwartościową i trzeba było silnych formacji reaktywnych, aby na powrót ustanowić niezbędne wartości afektywne. W związku z tym można wysunąć twierdzenie, że ascetyczny nurt chrześcijaństwa stworzył dla miłości waloryzacje psychiczne, których pogańska Starożytność nigdy nie mogła jej użyczyć” (Z. Freud, *O najpowszechniejszym poniżeniu życia miłosnego*, dz. cyt., s. 188).

Cierpiący z miłości Winicjusz staje się tak piękny, że zarówno rozwiązała Poppea, jak i westalka Rubia nie mogą oderwać od niego oczu: „troski i ból fizyczny, przez który przeszedł, wyrzeźbiły tak jego rysy, jakby przeszła po nich delikatna ręka mistrza rzeźbiarza” [Q 337].

Z tej kontemplacji nic nie wynika, nie tworzy ona relacji erotycznej między bohaterami, pozostając jedynie aktem estetycznej lektury bez konsekwencji. Estetyzm Petroniusza nie jest konkurencją dla rodzącego się idealizmu Winicjusza. Ten ostatni wyrasta bezpośrednio z namiętności, jest transformacją pożądania, bez którego – zdaniem Sienkiewicza – nie rodzi się żadne miłosne uczucie. Zmysłowego źródła miłości doświadczy także Ligia, kiedy „zrozumiała, że może przyjść chwila, w której jego miłość ogarnie i porwie ją jak wichur” [Q 293]. Tak się dzieje, bo „do wnętrza kwiatu dostał się jadowity robak i począł w nim huczeć” [Q 294]. Ulegając namiętności, zaczyna marzyć o pocałunkach Winicjusza, które to fantazje powodują poczucie winy chrześcijanki, więc „przestraszona tą myślą i pełna pogardy dla siebie, przepłakała noc następną” [Q 295].

Fabula erotyczna *Quo vadis* odzwierciedla narodziny nowego dyskursu miłosnego w kulturze śródziemnomorskiej. Chrześcijaństwo walczące z pogańską rozwiązłością paradoksalnie przychodzi z pomocą podmiotowi znużonemu wolnością erotyczną, choć początkowo bohater nie wie, co począć z tym doświadczeniem. Uderzające jest, że Sienkiewicz nie waloryzuje powracającego pożądania funkcją prokreacyjną. Inaczej niż w nowelach, w *Panu Wołodyjowskim*, *Bez dogmatu* i *Rodzinie Połanieckich* nie uśmierca któregoś z bohaterów, ale też nie obdarza ich związku potomstwem. Co w takim razie dzieje się z pragnieniem, które czują wobec siebie Winicjusz i Ligia?

W powieści o początkach chrześcijaństwa Sienkiewicz konfrontuje ostro religijną doktrynę z realnością ziemskich pragnień, które zostały – zdaniem autora – uznane i wchłonięte przez chrześcijaństwo, co między innymi zapewniło mu historyczny sukces. Dylemat nauki chrześcijańskiej wobec pogańskiej tradycji erotycznej widać w wątku Kryspusa, który reprezentuje nurt ascetyczny i wrogi życiu tak silny i wpływowy, że dopiero autorytet apostoła Piotra rozstrzyga kwestię, czy można pogodzić miłość Winicjusza i Ligii z nauką i ofiarą Chrystusa. Jest to jedno z centralnych zagadnień powieści, któremu poświęcił autor także osobną nowelę: *Na Olimpie*. W tym alegorycznym drobiazgu, który przypomina nieco Herberta *Rozwiązanie mitologii*, opowiada Sienkiewicz o sędzie, jakiego dokonują Piotr i Paweł nad starymi bogami Grecji – „siwe włosy, zmarszczone brwi i surowe oczy” apostołów nie zapowiadają niczego dobrego zbiorowisku „bogów opuszczonych, zapomnianych, trwożnych i czekających na wy-

rok zatrąty” [Na Olimpie, D V 141]. Symboliczna zagłada omija jedynie dwoje: Apollina i Afrodytę, a więc sztukę i miłość. Tę ostatnią ocala Paweł, który „pochylił się ku kępie polnych lilij, uszczknął jeden kielich i, dotknąwszy jej nim, rzekł:

– Bądź odtąd jako i ten kwiat – ale żyj, Szczęście ludzkie! [Na Olimpie 144].

Dotknięcie lilią, symbolicznym kwiatem czystości, stygmatyzuje miłość erotyczną i skazuje ją na nieskończone sublimacje, na żywot banity ukrywającego się w przebraniach *agape* i *caritas*. Ten porządek symbolicznej transformacji rządzi fabułą miłosną w *Quo vadis*, zapowiadając, że celem tej miłości jest śmierć. Wizje i sny Winicjusza są przeniknięte emblematami śmierci. „Zdawało mu się więc, że na jakimś starym opuszczonym cmentarzu wznosi się świątynia w kształcie wieży, w której Ligia jest kapłanką” [Q 278].

Mimo różnic logika miłości jest u Sienkiewicza taka sama, bez względu na powieść: miłość jest zakładniczką śmierci; rodzi się i trwa napędzana lękiem przed swym kresem, który także kusi groźnym dla życia pragnieniem, aby to śmierć (a nie na przykład potomstwo) uchroniła miłość przed krótkością, chaotycznością i zmiennością życia. Taka wizja miłości, wbrew może świadomej intencji autora, okazuje się ponadreligijna. Winicjusz i Ligia zapałtzeni w obietnicę wieczności, jaką chrześcijańska nauka składa ich uczuciu, przypominają już za życia „elizejskie cienie”. Narrator opisuje ich tak: „wśród cyprysów w ogródku Linusa bielili się jak dwa posągi. Najmniejszy wiatr nie poruszał ich odzieży” [Q 394].

Ale przewrotny Sienkiewicz, relacjonując śmierć Petroniusza i Eunie, sięga po identyczne niemal formuły. Widzimy ich więc, jak „wsparci o siebie, piękni jak dwa bóstwa, słuchali uśmiechając się i błędąc” [Q 688]. Niepokojąco wspólna okazuje się dla obu par fantazja o śmierci, która chroni przed szaleństwem świata, ale też przed jego jeszcze bardziej przerażającym, zwykłym biegiem rzeczy: narodzinami i zatrątem wszystkiego. Początkiem i powodem tego marzenia jest miłość – uczucie skupiające w nagłym doświadczeniu bolesne składniki istnienia, które nagle rozpoznane, owocują pragnieniem śmierci. Podobieństwo środków językowych zastosowanych w obu scenach nie niweluje różnicy między omawianymi ujęciami tematu. Opisujać zainfekowaną śmiercią miłość Winicjusza i Ligii, autor tłumi uro-

dę dziewczyny, stępia jej pozór metafizycznej trwałości, czyli piękno ciała, które podaje się za piękno wieczne. Jeszcze na cmentarzu, kiedy Marek przyglądał się jej z ukrycia, Ligia zasłuchana w słowa św. Piotra „wydawała mu się mniejszą, niż była przedtem, niemal dzieckiem; spostrzegł także, iż wyszczupiała. Płeć jej była prawie przezroczą; czyniła na nim wrażenie kwiatu i duszy” [Q 233–234]. Na koniec zaś „więzienie i choroba zgasiły w części jej urodę” [Q 655].

Tłumienie urody zakochanej bohaterki nie jest precedensem *Quo vadis*. W obszernym opowiadaniu *Hania* (1875) śledzimy trzy fazy symbolicznej (choć na pozór realnej) transformacji urody tytułowej bohaterki. Początkowo jest dzieckiem, rówieśnicą narratora, którą ten obiecuje opiekować się po śmierci jej rodziców. Niepostrzeżenie, w ciągu pół roku, z dziecka wyłania się kobieta, co wprawia bohatera w osłupienie: „Spojrzałem na nią i Boże! co się z tej szesnastoletniej, wątłej i chudej sierotki zrobiło przez pół roku. Przede mną stała już prawie dorosła, a przynajmniej dorastająca panna. Kształty jej wypełniły i zaokrągliły się cudnie” [*Hania*, D IV 60]. Arbitralność tej zmiany wskazuje na inne niż realistyczne motywacje przedstawienia, mimo że narrator stara się oswajać tempo tej zmiany, tłumacząc, że to typowe dla dorastających panien, z których „nie jedna wieczorem zasypia dzieckiem, rankiem budzi się dziewicą” [*Hania*, D IV 64].

Miłość, zazdrość, ucieczka z domu, słowem – wyrażona i zrealizowana namiętność zostaje przez autora ukarana. Hania po chorobie traci urodę. Wstrząs bohatera na widok wybuchu jej urody teraz się powtarza. Ujrzawszy jej brzydotę, „nagle zrobiło mi się słabo i zemdlałem jak nieżywy. O! jakże była zeszpecona okropnie!” [*Hania* 156]. Po latach spędzonych w klasztorze Hania odzyskuje piękno albo raczej otrzymuje nowe: „w czarnej sukience i białym klasztorным kapeluszu piękna była jak nigdy, ale już tą nieziemską pięknnością, więcej anielska niż ludzka” [*Hania* 158].

Nieprawdopodobieństwo fabularnych przełomów *Hani* można skwitować wskazaniem na moralizującą tendencję opowiadania. Ale trwała obecność podobnych posunięć autora, i to w znacznie subtelniejszych i złożonych ujęciach fabularnych, pozwala widzieć w tym o wiele więcej niż konwencjonalną moralistykę na temat „złej miłości”. Stopniowa utrata przez Ligię urody wydaje się repliką motywu z *Hani*. I tu ubytek urody rekompensuje religijność, która uprzytamnia bohaterom, że dopiero dzięki miłości i wierze stają się niepodle-

gli terażniejszości i nicości. Winicjusz odkrywa w miłości tragicznej zdolność osławiania lęku przed śmiercią, łagodną zapowiedź nieistnienia, przez co nawet tej śmierci łaknie. Za sprawą miłości „miewał już przedsmak zagrobowego życia [...] i uśmiechał się do tej myśli jak do szczęścia” [Q 628–629]. Ten żołnierz o mało skomplikowanym umyśle doświadcza zadziwienia, że dzięki miłości można, jeszcze za życia, „czuć taki spokój słodki i niezmierny, jakby już ukoili duszę Sen i Śmierć” [Q 395]. Odpowiada temu marzenie miłosne Ligii, w której „nie było także żadnych pragnień ni żadnej nadziei prócz nadziei pozagrobowego życia” [Q 629]. Miłość, która wyrwa się do śmierci, wyraża głód wieczności, jakiego doświadcza też Leon Płoszowski, który, trzymając za rękę umierającą Anielę, ma poczucie, że łączy się z nią „ślubem trwalszym od wszystkich doczesnych” [BD 430].

Idealizacja uczuć i pragnienie wieczności nie sprawiają, że zmysłowość cichnie. Sama namiętność, z jaką postaci mówią o swej tęsknocie do śmierci, wydaje się mieć coś z perwersyjnej nekrofilii, ponieważ obiekt miłości zyskuje największą wartość dla zakochanego dopiero jako umierający lub martwy. Winicjusz, kiedy usłyszał o planie wydobywania Ligii z więzienia przez upozorowanie jej śmierci, nalega: „– Ja muszę tam być. Sam ją wyjmę z trumny” [Q 580]. Fantazja o śmierci prawie zawsze sąsiaduje w prozie Sienkiewicza z napierającą zmysłowością odpychanego świata. Przede wszystkim jako podświadoma chęć zanegowania wiedzy, jaką niesie dla żyjącego oglądany trup. Płoszowski przyznaje się do równoległości żałoby i pożądania, kiedy pisze o swych fantazjach na temat Davisowej:

pomimo świeżej boleści, miałem poczucie, że między mną a tą kobietą przyjdzie do jakichś zmian w stosunku. Oburzałem się na siebie, że niemal nazajutrz po śmierci ojca mogę znaleźć w myśli miejsce na podobną świadomość, ale ja miał [BD 87].

Wcześniej Michał Wołodyjowski doświadczał niestosownej bliskości żałoby i nowego pragnienia. W powieści współczesnej, która za bohatera ma połowicznego dekadenta²¹, nie ma już miejsca na wyrzuty sumienia. Różnica jest marginalna, wynika bowiem wyłącznie z odmiennej konwencji gatunkowej obu powieści. Jest to ciągle ten sam

²¹ Zob.: A. Rozpłochowska, *Dekadentyzm utracony*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, 128–129.

plątany przez Sienkiewicza węzeł pożądania i śmierci, który daremnie usiłują przewyciężyć jego bohaterowie. Zakochani w dziecku odkrywali, że jego dojrzewanie jest nieuniknione, a to znaczy, że dziewczynki podzielią los kobiet, których dosięga śmierć tkwiąca w samym środku każdej erotycznej relacji. W pracę męskiej żałoby wkrada się histeria, odsłaniająca właściwy obiekt żalu – mężczyznę, który czuje się oszukany przez martwą kobietę. Jej śmierć przeżywa niczym zdradę, ostateczne porzucenie, które zda mu się – jak to przejmująco wypowie Połaniecki po śmierci Litki – „serdeczną krzywdą wyrządzoną przez to martwe ciało, które pozostaje głuchym na naszą boleść, nasze wołanie” [RP 197]. Antycypacja tych śmierci ma jednak inne, nieco deprymujące zaplecze. Śmiertelność adorowanego i pożadanego ciała zwiększa jeszcze jego atrakcyjność. Żałoba zaczyna się jeszcze zanim nastąpi śmierć właściwa, a zamiast następstwa: śmierć – konsolacja, utrwała się dręcząca współobecność obu doświadczeń, z których żadne nie chce ustąpić z umysłu postaci.

Erotyzm i śmierć ujawniają swoje sąsiedztwo w najbardziej nieoczekiwanych momentach, jakby tekst zagęszczał się w tych scenach, które obrazują szczególnie silne działanie natury w ludzkim ciele. Najbardziej sugestywnie zbudował tę bliskość w obrazie umierającej Litki: „Ciało dziewczynki wyprężyło się w konwulsji, a źrenice jej uciekły w tył głowy” [RP 164]. Konotacje tego ruchu przechylają się w dwie strony, niczym znaczenia w homonimii. Śmierć bierze Litkę w posiadanie, nadając jej ciału spazmatyczny kształt, jak na słynnej rycinie Manuela Niklausa: *Śmierć i dziewczyna*, gdzie szkielet lubieżnym gestem obejmuje młodą dziewczynę, kładąc dłoń między jej uda²².

Z kolei w *Krzyżakach* anonimowy tłum świadków przygląda się niedoszłej kaźni Zbyszka. Namiętność mężczyzn i kobiet karmi się obrazem miłości, która otarła się o śmierć i wyzyskuje jej ciemną energię niczym najlepszy afrodyzjak. Na ulicy wybucha miłosny entuzjazm, gdyż „ten widok rozczulał do tego stopnia mieszczki, że niektóre rzucały się w objęcia swoim kochankom, oświadczając, że byle zasłużyli na śmierć – zostaną także uwolnieni” [K I 110]. Na Ligię w podobny sposób działa myśl o śmierci i potępieniu, jakie czekają Winicjusza poganina: „ten wyrok zatraty, który nad nim wisi, zamiast zrażać ją

²² W grafice Muncha pod tym samym tytułem (1893) to dziewczyna dominuje, obejmując namiętnie szkielet.

do niego, przez samo politowanie czyni go jej jeszcze droższym” [Q 299]. W *Potopie* Krzych Domaszewicz opatrujący rannego Kmicica dziwi się, że Oleńka nie bała się pokrwawić i przypisuje to jej miłosierdnemu sercu, podczas gdy ona, widząc na swoich rękach krew Andrzeja, „bladła i mieniła się w oczach” [P I 123]. Zmysły kobiety karmią się wyobrażeniami wojny, ran, a nawet śmierci, które staną się udziałem ukochanego. Na myśl o męskiej śmierci na wojnie lub w pojedynku lęk przed stratą miesza się podnieceniem. Kiedy w *Legionach* Marek wyznaje Klarybelli swoje postanowienie wstąpienia do oddziałów Dąbrowskiego, dziewczynę ogarnia fala ekscytacji, która zbija go z tropu.

– Młody jestem, ale chcę ofiarować krajowi krew moją.
Pierś panny poczęła falować żywiej [L 43].

Narrator w *Legionach*, z ledwo tłumioną ironią, mówi, jak to pani Cywińska spieszy zakomunikować bohaterom o rychłym zgonie Plichyty: „ze łzami w oczach, ale zarazem z tą pewną skwapliwością, jaką kobiety pilnujące chorych okazują zawsze, gdy mogą zwiastować pomysne lub niepomysne nowiny, poczęła szeptać: – Żle! może do wieczora nie dożyć” [L 39].

Odkrycie, że źródłem lęku przed śmiercią własną jest sama kobiecość, umieszcza Sienkiewicz w pułapce erotyzmu. Najwyraźniej wyraził to w niby komicznej noweli *Ta trzecia*. Jedną z trzech kobiet, które fascynują bohatera, jest piękna Helena. Kiedy Władek widzi ją po raz pierwszy, zdaje mu się, że „idzie z nią poezja, idzie muzyka, idzie wiosna, idzie rozkosz i kochanie” [*Ta trzecia* D VI 69]. Wkrótce dowiaduje się, że piękność ta nosi przydomek: „panna-wdowa”, ponieważ jej mąż „umarł przy cukrowej kolacji” [*Ta trzecia* 69]. „Cukrowa kolacja” to – jak podaje Linde – „wieczera, którą się zastawia w łóżnicy państwa młodych dla swatów i gości odprowadzających ich na złożenie”²³. Śmierć spotyka starego Kołczanowskiego zanim dojdzie do „złożenia”, a jednak nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia ze „śmiercią słodką”, na łonie pięknej 22-letniej kobiety. Motyw ten ma swoje przedłużenie w obrazie Świąteckiego, przyjaciela Władka, który obsesyjnie maluje „truposze”. Jego obraz *Ostatnie spotkanie* „przedstawia chłopca i dziewczynę leżących na prosektoryjnym stole” [*Ta*

²³ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951, t. I (A–F), s. 331.

trzecia 66]. Prosektoryjny stół sugeruje nieopisaną nagość umarłych, a więc integruje po raz kolejny erotyzm i śmierć²⁴.

Śledząc serię przenikających się obrazów erotyzmu i śmierci, można było wysnuć wniosek, że Sienkiewicz stara się rozbroić tę niebezpieczną fantazję romantyzmu, przejętą i podsyconą na jego oczach przez literaturę modernistyczną. Stąd jego bohaterowie reagują dwójako: gwałtownym zwrotem ku innemu obiektowi (Krzysia, Davisowa, Marynia, Jagienka, Anney) lub szukają ujęcia w fantazji regresywnej o rozbrojonym z pożądania uczuciu do dziewczynki (Lilian, Baśka, Litka, Danusia, Nel).

Pierwsza strategia, choć zwykle wieńczy jego fabuły, nie przynosi całkowitego ukojenia. Kolejne uczucie nie potrafi na dobre usunąć bolesnej wiedzy, jaką przyniosła wcześniejsza strata. Przeciwnie, nauczani, że miłość uwarunkowuje zakochanego na kruchą kondycję obiektu, nie powierzają się naiwnie mocy uczuć, ale chcą je wykorzystać do chwilowego choć „ogrania” czasu. Autor, który obdarza postacie własnymi problemami, daje im często wsparcie narratora, aby ten potwierdził realność tych marzeń i obsesji. Sprzymierzeni z narratorem zakochani bohaterowie starają się odwrócić kierunek rozwoju uczucia, aby nie był on tożsamy z kierunkiem przemiany wszystkiego, co materialne. Inaczej mówiąc, zawracają dojrzałe już, ukochane kobiety z drogi ku śmierci. Dzieje się to w scenach, które na pozór nie zawierają w sobie nic dramatycznego, ot, na przykład marzenie Połanickiego, który „wyobraził sobie, że Marynia słucha z nim razem *Träumerei* z rękoma w jego rękach, z głową na jego piersiach, kochająca bardzo i nad wszystko w świecie kochana” [RP 114]. Do znanego już motywu miłosnego trwania, które zawiesza prawa realnego świata, dochodzi motyw muzyczny: *Marzenie*, najsłynniejsze wśród *Scen dziecięcych* Schumanna, o których napisał do Clary, że są to „sceny dziecięce, krótkie, tklive i szczęśliwe – jak nasza przeszłość”²⁵.

Marzenie, że miłość przywróci zakochanemu niewinność dzieciństwa, przyska. Sceną przesilenia fantazji jest zwykle ślub, który stanowi w istocie metonimię nocy poślubnej – aktu seksualnego, który gwał-

²⁴ Gdyby nie czas powstania noweli (1888), można by przypuszczać, że inspiracją dla tego motywu był słynny obraz Gabriela von Maxa: *Anatom* (1896), który przedstawia ciało pięknej kobiety na stole prosektoryjnym i tytułowego anatoma, odsłaniającego w zamysleniu jej piers.

²⁵ Cyt. za: H. Swolkień, *Robert Schumann*, Warszawa 1973, s. 120.

townie zdziera dojrzałym bohaterom „dziecięce maski”, a wtedy kobiece bohaterki budzą w nich wręcz odrazę (przypomnijmy refleksję Wołodyjowskiego: „gdzie ja miałem oczy?” – na widok Krzysi w ciąży). Wygląd Maryni w dniu ślubu przypomina Stachowi martwą Litkę. „Było w niej coś niezwykle uroczystego, tak jak w zmarłej Litce”. Dominuje jednak w tym spostrzeżeniu zdziwienie nagłą brzydotą Maryni: „Wydawała mu się przy tym brzydszą niż zazwyczaj, bo wianek ślubny wyjątkowo tylko bywa kobietom do twarzy, a w dodatku niepokój i wzruszenie zaczerwieniły jej twarz, która przy białym kolorze wyglądała jeszcze czerwieńsza niż była rzeczywiście” [RP 280].

Nic to jednak nowego, Marynia dołącza do Hani, Krzysi i Ligii, a nagle przyspieszenie czasu dotknie też bohaterkę *Na polu chwały*. Anulka Sienińska w dniu zaręczyn z Pągowskim „stała się nagle jakby o kilka lat starsza i miała w sobie jakąś cichą powagę” [NPCH 134]. A kiedy wreszcie dojdzie do ślubu właściwego z Jackiem, ten widząc ją w białej sukni, „złakł się prawie w duszy” [NPCH 242]. Niszczące urodę dotknięcie spełnionego erotyzmu nie ominie też bohaterki *Legionów*, więc Klarybella im bliżej małżeństwa, tym staje się brzydsza:

Markowi wydała się w pierwszej chwili jakby starsza i mniej ładna, albowiem przedwiosenne powietrze opryszczyło jej czoło, a bielidło nie zdołało pokryć przyszczów należycie [L 41]²⁶.

Nie to jest najważniejsze, czyją kobieta będzie żoną, ale sam fakt zamążpójścia, symbolizujący śmierć za życia lub przynajmniej sprzyjanie śmierci, którym jest zgoda na podjęcie społecznej i biologicznej funkcji żony i matki. Zgroza tej rezygnacji z siebie przenika tu wyłącznie zakochanego mężczyznę, który antycypuje stratę, odkrywając podstęp miłości, grającej ciałami marzących o wieczności jednostek. Stąd wiek bohaterek jest bez znaczenia: dzieci mogą stać się w tej samej chwili dojrzałymi kobietami, a dorosłe bohaterki cofnąć się nagle w dzieciństwo. Anusia w powieści *Legiony* bierze ślub tuż po śmierci ojca, klęcząc „w wianeczku zwitym z doniczkowej ruty, ale w czarnej, żałobnej sukni” [L 93]. Jej opis jest kontaminacją emblematów afirmacji i żałoby. To punkt krytyczny, granica światów, na której za-

²⁶ Sienkiewicz w swej dziwnej, antymatrymonialnej pasji, zdaje się spadkobiercą poglądu Pustelnika z *Dziadów* cz. IV:

„Gdy na dziewczynę zawołają: żono
Już ją żywcem pogrzebiono!”

trzymuje ją na chwilę śmierć ojca. Zatrzymana na krawędzi żegna się z dzieciństwem, w nakładających się na siebie rytuałach ślubu i żałoby. Wahanie znaczeń jej stroju sprawia, że narzeczony patrzy na nią „takim pocziwym wzrokiem, jakim się patrzy na ukochane a rozżalone dziecko” [L 93]. Sienkiewicz, jak czynił to wcześniej, obiektywizuje ten stan, dba, abyśmy nie pomyśleli, że to zakochane spojrzenie mężczyzny fałszuje jej obraz. Dziecięcość Anusi potwierdza więc Marek:

– To jeszcze dziecko. Po wieczerzy wziął ją Stanisław na ręce i nosił po pokoju; wydała mi się wtedy trzynastoletnią dziewczynką, choć wiem, że skończyła szesnaście [L 95].

Podmiot broni się przed stratą, starając się zaprzeczyć biologicznej realności ciała, ekspansji erotyzmu, który stara się jak najszybciej zrealizować prokreacyjną funkcję gatunku. Stąd opozycja między dojrzałą i dziecinną kobiecością jest tak często interioryzowana w opisach tej samej postaci. Histeryczny lęk przed śmiertelnym zapleczem erotyzmu sprawia, że nawet taki demon płodności, jak Helena, przekształca się – po przebraniu i obcięciu włosów – w swoje własne przeciwieństwo. „Bardzo foremny z waćpanny kozaczek” – powie o niej Zagłoba [OM I 259], dodając: „Widziałem ja w Stambule urodziwe pacholęta, ale takiego nie widziałem” [OM I 281].

Generalny podział na zmysłową i idealną kobiecość u Sienkiewicza wydaje się uproszczeniem. Mimo iż rzucają się w oczy charakterystyczne typy urody jego bohatererek, to jednak zmysłowość jest ich wspólną cechą, która w pewnych przypadkach zostaje wyparta lub przytłumiona arbitralnie przez autora. Dzięki pozornie zależnej mowie narratora obrazy postaci kobiecych, które nagle przypominają dziewczynki, jawią się czytelnikowi jako wynik pragnień i lęków męskich bohaterów. Wypierają oni ekspansywną zmysłowość bohatererek, próbując cofnąć je do postaci dziewczynki – do fazy płci, która jest jeszcze gatunkowo niefunkcjonalna. Tęsknoty te pozostają jednak niezaspokojone i ostatecznie porzucone. Świadom niebezpieczeństw „gnostyckiej histerii” Sienkiewicz każe ostatecznie swym bohaterom wybierać między egoistycznym pragnieniem miłości wiecznej a powinnościami rodowymi i narodowymi.

Zgodnie z tym ujęciem, miłość do Litki i Danusi konstituuje podmiotowość kochających je bohaterów, gdyż pozwala im określić swą odrębność w świecie powieści, a także zdać sobie sprawę, że oprócz

historii mają też swój los. Fatalizm ich miłości jest natomiast destrukcyjny wobec więzi społecznych, które powinni stworzyć. Trwanie i praktykowanie uczuć do dziecięcych bohaterów wiąże się bowiem z przekroczeniem granic: obyczaju, prawa, polityki, moralności, rodziny. Nie tylko przez Połanieckiego. Zbyszko, z miłości do Danusi, gotów jest zlekceważyć prawa rycerskie i rodowe:

Poszedłby ja za nią za dziewiątą rzekę i dziewiąte morze, do Niemców i do Tatarów, gdyż nie ma takiej drugiej na całusińskim świecie. Niech stryk w Bogdańcu siedzi, a ja zaś przed się ku niej powędruję... [K I 165].

„Pokusa Tristana”, której ulega Zbyszko jest – w stosunku do ideologii powieści – niebezpiecznym indywidualizmem, egoistycznym pragnieniem własnego szczęścia, nawet za cenę zapomnienia o zobowiązaniach wobec rodu, ziemi, państwa; brakiem troski o przyszłość.

Sienkiewicz wspomniał rozegrał konflikt między mitem literackim i plemiennym za pomocą konwencjonalnie, zdawałoby się, zrealizowanego wątku miłosnego. Umieszczając akcję powieści na tle genealogii narodu, nie ukrywa, jak ważna jest funkcja mitów założycielskich dla tworzącej się wspólnoty szlacheckiej²⁷. Dlatego Jagienka nie triumfuje nad Danusią wyłącznie dzięki zmysłowemu przepychowi ciała (takie ciało raczej straszy jako zmysłowa maska śmierci), ale dostaje wsparcie ze strony potężnego dyskursu symbolicznego, w który harmonijnie zostały wplecione obrazy jej płodnego ciała: to dyskurs ziemi, roślinności, rodu, narodu. Jakby nie dość było tej mocy symboli, autor dokłada jej jeszcze sojuszników, mistrzów dyskursu perswazyjnego: Zagłobę w *Panu Wołodyjowskim*, Maćka i opata w *Krzyżakach*. Wszyscy trzej przeciwstawiają się anarchicznej sile miłości dworskiej, której scenariusz realizują: Ketling w *Panu Wołodyjowskim* i Zbyszko w *Krzyżakach*. Opat, wściekły na niego, że ten nie chce złamać ślu-

²⁷ Zapisał, choć nie opisał, ten paradoks Lech Ludorowski: „w centrum konfiguracji rodowej sytuacji się postać w roli seniora: ojca, dziada i patriarchy” (*Saga rycerzy bogdanieckich*, w: *W stulecie „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego i H. Ludorowskiej, Kielce 2000, s. 228). Równocześnie wskazuje, że „w familiarnym kręgu Sienkiewiczowskich powieści historycznych (i nie tylko) bardzo rzadko występuje postać matki” (tamże, s. 229), a następnie akcentuje rubaszną afirmację płodności widoczną w zobowiązaniach rycerzy bogdanieckich „do »wzięcia baby« i »spłodzenia potomstwa« przez tego, komu los przyzna przywilej dalszego życia. Życia dla rodu” (tamże, s. 230).

bów wobec Danusi, krzyczy: „– Twoje śluby plewa, a ja wiatr – rozumiesz!” [K I 185]²⁸.

To niezwykle sugestywny fragment dla rozumienia symboliki płci u Sienkiewicza. Przebija z niego przekonanie o nadrzędnej zasadzie, jaką jest konieczność utrwalania życia biologicznego, nawet jeśli wymaga to pogwałcenia innych praw. Wszystkie chwytły są dozwolone, aby rozbić groźną symetrię obu fantazmatów. W wojnie symbolicznej, jaką obserwujemy w *Krzyżakach*, ostatecznie popęd góruje nad pożądaniem, integrując bohaterów z głównym symbolem powieści – ziemią: płodzącym i wegetującym niezmierzającym. Genialnie uchwyciła to Konopnicka, wskazując, że najważniejszym symbolem, a zarazem ukrytym bohaterem *Krzyżaków* jest ziemia²⁹ – „u Sienkiewicza to przede wszystkim grunt pod stopą życia, to źródło życia i prawo do życia. Co się ziemi trzyma i w niej tkwi – to żyje”³⁰. Siła „ziemi” nie jest w jej ujęciu jedynie hipostazą zbanalizowanego setkami powtórzeń symbolu. Ta amoralna „zasada życia” nie wywołuje naiwnej afirmacji „życia w zgodzie z prawami natury”, ale sygnalizuje trud refleksji, która stara się pojednać pragnienie indywidualnego szczęścia z gorzkim doświadczeniem rozpuszczania się jednostki w powszechnym prawie natury³¹.

W języku literatury jest to konflikt między dwiema fabułami śmierci. Pierwszej, która jest ostateczna, jedyna, własna i jest skandalem końca niepowtarzalnego istnienia. Druga stanowi zapowiedź narodzin życia, które zajmie opuszczone przez umarłego miejsce. Wiodą w powieści spór dwie obawy – historyczne i uniwersalne zarazem –

²⁸ Co ciekawe, to samo mówi Bogusław o testamentie dziadka Billewicza:

„Drwię sobie z waszych szlacheckich testamentów! – rzekł książe. – Plwam na wasze szlacheckie testamenty! rozumiesz!...” [P III 205].

²⁹ M. Konopnicka, *O „Krzyżakach”*, w: *O „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*, wyboru prac krytycznych dokonał T. Jodełka, Warszawa 1958, s. 8.

³⁰ Tamże, s. 10.

³¹ Po śmierci swego syna Tadeusza przejmująco opisała to Konopnicka w liście do Teofila Lenartowicza:

„A to wszystko razem, ta droga niespokojna, ta choroba, od początku której wie się, że będzie miała koniec okropny, ta operacja ciężka, która syna ci trzyma godzin trzy pod nożem – i ta śmierć cicha niezmiernie – i te łzy w oczach, które już w wieczność gdzieś patrzą – ta ziemia, co ci dziecko bierze starszym, lepszym prawem wszechrodzicielki – i ta mogiła bardzo droga a bardzo daleka – i te noce bez snu – i ten smutek bez pociechy – to wszystko się życiem nazywa” (cyt. za: M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1990, s. 346).

skrywany, uwolniony, nowoczesny lęk anihilacji, roztopienia się jednostki w gatunkowej powinności oraz lęk przed demograficzną katastrofą narodu, symbolizowany w powieści przez strach Maćka przed wyginięciem rodu Gradów.

Porzucając żałobę, Zbyszko porzuca siebie, oddając się biegowi życia. „Popęd żąda innego, »nie-martwego« ciała”³² – pisze Slavoj Žižek – i na mocy tego prawa Zbyszko zostaje zwrócony Jagience, do której w porządku realności zawsze należał. Symbolicznie wraca „na swoje miejsce”: z rycerskiego nieba (śmierć na skutek: marzenia, miłości, zemsty) na ziemię (śmierć: trwanie rodowe, osiadły tryb życia, płodność, starość). Rezygnacja z „siebie” następuje w chwili przezwyciężenia doznania straty, triumf nad rozpaczą jest pozorny, bo zwrot ku nowej miłości jest działaniem przeciw życiu własnemu w imię życia jako całości.

Płoszowski wypowiada trafnie ten paradoks w dwu pozornie sprzecznych sądach: „Miłość stanowczo powraca nam dziewictwo” – powie o powtórnie zakochanych mężczyznach [BD 58], ale niewiele dalej doda sarkastycznie: „Miłość zwycięża nawet śmierć, ale chroni przed nią tylko gatunek” [BD 65]. Wskazuje w ten sposób, jak owładnięty lękiem przed śmiercią mężczyzna pragnie szczęścia obiecanego przez wielkie mity miłosne Zachodu. W miłości do kobiety idealnej widzi swoją wyjątkowość, ale doświadczając pożądania do niej, rozpoznaje siebie jako składnik instynktów, chcen, które w istocie nie są jego własne. Związek z kobietą, dzieci – zdaje się twierdzić Sienkiewicz – to wymuszony jakimś kompromisem wobec rzeczywistości i własnego sceptycyzmu trud opowiedzenia się za życiem, próba praktycznego uzgodnienia własnego losu z biegiem rzeczy.

Starcie tych dwóch wątków erotycznych jest jawnie ideologiczne, ale jego siłę napędową stanowi egzystencjalna świadomość śmiertelności jednostki. Mimo że w powieściach historycznych dominuje lęk o zatrącenie rodu, we współczesnych zaś o zatrącenie jednostki, to każda z relacji erotycznych, które są udziałem bohaterów Sienkiewicza, uwewnętrznia obecność obu idei. Nie sposób pewnie określić, która idea zwycięża w umyśle pisarza. *Połanieckim* można przeciwstawić *Bez dogmatu*; *Ogniem i mieczem* – *Pana Wołodyjowskiego*; *Krzyżakom* – *Quo vadis*. Choć przyznać trzeba, że – bez względu na opcję

³² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 49.

– Sienkiewicz stara się egzorcyzmować ze śmierci grozę nicości, nie tyle poprzez budowanie mostów do innych światów, ale przez ciasne sprzęganie ze sobą życia i śmierci, skutkiem czego śmierć jest u niego niemal zawsze produktywna, daje impuls do gwałtowniejszego pragnienia życia.

Sienkiewicz nigdy nie wyrzekł się pozytywistycznej edukacji, zwłaszcza jej antymetafizycznego nastawienia³³. Nie wierzy zatem, aby antidotum przeciw „chorobie na śmierć” można było znaleźć poza rzeczywistością. Czeką tam na nas „religia albo banał śmierci” – jak kwituje własne dylematy egzystencjalne Połaniecki. Inaczej niż jego przeciętny bohater, pisarz dysponuje czymś jeszcze – talentem literackim. Literatura – jak pisze Julia Kristeva – „zastępuje, być może, modlitwę w jej miejscu krytycznym i niebezpiecznym: tam, gdzie nonsens staje się znaczący, a śmierć wydaje się widzialna i żywa”³⁴. To klucz do estetyki Sienkiewicza – jego rzadko wyjawiane przekonanie, że piękno ma zdolność pojednania człowieka z istnieniem. Dlatego kreśli obrazy kobiecej śmierci, wywołując u czytelnika drżenie: zarówno zgrozy, jak i przyjemności. Śmierć zostaje przemieniona w obraz, ponieważ inaczej byłaby nie do zniesienia jako wyłącznie doświadczana. „Widok śmierci był na tyle wstrząsający – twierdzi Régis Debray – że wywołał natychmiastową reakcję, kazał człowiekowi zrobić obraz nie-nazywalnego, stworzyć sobowtóra zmarłego, żeby go zatrzymać przy życiu, a tym samym nie widzieć tego »nie-wiadomo-co«, nie widzieć siebie samego jako »prawie nic«. Znacząca inskrypcja, rytualizacja otchłani przez lustrzane odbicie”³⁵.

Dzięki literaturze Sienkiewicz tworzy obraz martwej kobiety, która nie straszy, bo choć mamy ją przed oczami, pośrednictwo języka oddala od jej realności, przez co staje się ona możliwa do zniesienia. Tekst o śmierci chroni nas przed obrazami pustoszenia kobiecego ciała przez śmierć, która zamienia je w „rzecz zgniłą” [RP 286]. Piękno tych postaci jeszcze się przez to potęguje, gdyż autor zatrzymuje młode kobiece ciała na progu dekompozycji i rozkładu, które włada-

³³ Rację ma Tadeusz Bujnicki, podkreślając już tytułem swej książki (*Pozytywista Sienkiewicz*, Kraków 2007), że nie sposób usunąć ze światopoglądu autora *Potopu* pozytywistycznej postawy wobec wiedzy.

³⁴ J. Kristeva, „*Martwy Chrystus*” *Holbeina*, przeł. R. Lis, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 307.

³⁵ R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, s. 250–251.

ją realnymi ciałami. Właśnie tym (bo czym więcej?) dysponuje autor w porównaniu z cierpiącymi bohaterami: literaturą – wytwarzaniem obrazów umarłych, „inskrypcjami otchłani”. Należy do pokolenia, które odkryje, że dla nowoczesnego człowieka to nie religia, ale technika lub piękno przejmują zadanie zażegnania lęku przed śmiercią.

Wpadamy w tym miejscu w pułapkę interpretacyjnego koła. To nie śmierć mężczyzny przywołuje najsilniej metafizyczne lęki, ale martwa młoda kobieta. Mężczyzna u Sienkiewicza, to przede wszystkim istota, która zadaje śmierć; kobieta, jako jego przeciwieństwo, ma śmierć oddalać. Tymczasem to, co miało dać chwilowe wytnięcie w rozpaczliwym marzeniu o trwałości, samo jest martwe. U Sienkiewicza śmierć i kobieta należą do tego samego paradygmatu, niezależnie, czy jest to kobiecość idealizowana ku bezcielesności, czy – przeciwnie – ku zmysłom i płodności. Skoro zatem wytwarzanie obrazu, sztuka po prostu, jest zarazem obroną i odsłonięciem śmiertelnej treści erotyzmu, to znaczy, że to, co miało lęk zażegnać, samo staje się jego źródłem i tak bez końca, a raczej przez całą twórczość Sienkiewicza. O co więc chodzi? Gdzie tu pocieszenie w sztuce, która, co prawda, estetyzuje śmierć, ale równocześnie nie pozwala o niej zapomnieć?

Koło tak, ale nie błędne. Uporczywa obecność kobiecej śmierci w twórczości Sienkiewicza, która nasila się jeszcze po śmierci żony (19 X 1885), przypomina słynną zabawę *fort – da*, opisaną przez Freuda w rozprawie *Poza zasadą przyjemności*. Tam zabawa w odgrywanie straty matki oswaja dziecko z traumatycznym doświadczeniem i – co równie ważne – czyni je podmiotem tej straty, ono bowiem rzuca i przyciąga szpulkę nici, symbolizującą odchodzącą matkę³⁶.

Pisarz z uporem powołujący do istnienia młode lub wręcz dziecięce postacie kobiece, które następnie uśmierca, używa literatury w tej właśnie podwójnej funkcji: tworzy obraz martwego ciała, a zatem w akcie twórczym triumfuje przez chwilę zarówno nad śmiercią, jak i nad kobiecością, która jest tej śmierci przyczyną. W tej symulacji to on przejmuje decydującą rolę – jako autor, narrator i postać cierpiąca po śmierci tych bohaterek (Wołodyjowski, Płoszowski, Połaniecki itd.), na drugim planie zaś przeprowadza swoisty „trening straty”, ostatecz-

³⁶ Wiemy, że owym dzieckiem był najstarszy wnuk Freuda – Ernest, zaś rozprawa powstała w 1919 r., kilka miesięcy przed śmiercią jego ukochanej córki, 20-letniej Sophie (Zob. m.in.: E. Bronfen, *Over Her Dead Body*, dz. cyt., s. 18).

nie – nie tyle bliskiej kobiety, ale własnej śmierci. Literatura jako stoickie ćwiczenia w umieraniu. W ten sposób sen o śmierci, freudowski popęd śmierci, lęk i pokusa nieistnienia, przyjmują postać kobiety.

Lektura symboliki tych powtórzeń wiedzie do realizmu Sienkiewicza, pojmowanego teraz nie tyle w mimetycznej skuteczności odwzorowania, ale w lacanowskim rozumieniu realności jako tego, co wraca na swoje miejsce. Po perypetiach wojennych i uczuciowych jego bohaterowie kończą na/w kobiecym łonie. To pogodzenie z kobiecością jest ostatecznie zgodą na własną śmiertelność, nawet u bohaterów heroicznych, jak Skrzetuski czy Wołodyjowski. W tym kontekście Sienkiewicz wydaje się mądrzejszy od wielu modernistycznych mitografów kobiecości. Idealizowane w jego twórczości dwa typy kobiecych postaci okazują się samooszustwem mężczyzny, a może kultury w ogóle, są bowiem – jak pokazuje wielka sztuka i wielka psychoanaliza – maskami śmierci. Pierwsza obiecuje spełnienie marzenia o własnej indywidualności i podmiotowości, wieczną miłość mimo i wbrew ciału; druga – dzięki płodności i potomstwu – długie trwanie na ziemi, wyzwolenie od udręk jednostkowości w ciągłości rodu i narodu zintegrowanych z ojczystą ziemią. Sienkiewiczowskie fantazmaty kobiecości okazują się ludzką tęsknotą, że w drugim prze-trwam, przekroczę siebie, stworzę pełnię. Oba fantazmaty kobiecości są kreacją tego, co podmiot – nazwijmy go umownie „sienkiewiczowskim” – chce ukryć, tj. rozpoznanie, że jest równocześnie „podmiotem pożądania lub przedmiotem popędu”³⁷. Sienkiewicz przez całą twórczość fantazjuje na temat umykania tej dychotomii, tworzy iluzję „trzeciej płci”, postaci niemożliwej „o twarzy dziewczynki z ponętami kobiety” [BD 305]³⁸.

Wiele skłania, aby w tym miejscu zakończyć opowieść o symbolicznych martwych kobiet. Sienkiewicz (jak wszyscy pisarze) robi litera-

³⁷ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 54.

³⁸ Nie jest to jednak synteza skupiająca tak rozległe jakości, jak sugeruje Bogdan Mazan: „Hajduczek był bowiem kreacją wysnutą z tęsknot pisarza i człowieka za kobietą łączącą cechy Heleny, Olenki i Anusi Borzobohatej z wieczną dziewczęcością czy nawet dziecięcością” (B. Mazan, „Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza, Łódź 1993, s. 85).

turę z tego, co przepadło na zawsze, i z tego, co zmyśłone (Eco). We właściwy sobie sposób tworzy kobiece nierozstrzygalnik („o twarzy dziewczynki z ponętami kobiety”). Niepokoi mnie jednak, czy nie wykorzystuję retoryki analitycznej dla zamaskowania własnej bezradności. Czy ów nierozstrzygalnik nie stanowi żalosnej próby odsunięcia wyjaśnień zbyt prostych lub wulgarnych? Niepogodzony, wracam raz jeszcze w to kluczowe miejsce wywodu w towarzystwie artysty zadziwiająco bliskiego Sienkiewiczowi. Mam na myśli Balthusa. Mimo ogromnych różnic łączy ich tradycyjnie pojmowane piękno – ów specyficzny „klasycyzm” ich twórczości, ale także szlachecki rodowód, swoisty kult Paska i Słowackiego w rodzinie Kłossowskich (imię matki – Baladine). Nie to jest jednak najistotniejsze, ważniejszy jest stały na obrazach Balthusa motyw perwersyjnych dziewczynek, których kontrowersyjny erotyzm prowokował pytania krytyków o intencje malarza. Balthus odpowiadał:

Myślę, że erotyzm, jaki można odnaleźć w moich obrazach, tkwi w oku, umyśle lub wyobraźni tego, kto te obrazy ogląda. Święty Paweł mówił, że nieczyste jest oko, które patrzy.³⁹

Balthus, dzięki bezczasowi obrazu, zatrzymuje te postacie na zawsze. Sienkiewicz nie może ich zatrzymać, nie przerywając opowieści, więc uśmierca je w ostatniej chwili, w stanie doskonałości, jakim jest – według obu – kobiecie dojrzewanie, ów idealny etap istnienia, który nie wynika dla nich wyłącznie z fizycznej urody, ale z tego, że ciała tych dziewczynek nie potrzebują jeszcze męskiego oka, nie są obarczone odpowiedzialnością za własną atrakcyjność. Erotyzm jest w oku patrzącego mężczyzny i nie dotyczy niepodległego mu obiektu, gdyż nie dochodzi do wymiany spojrzenia. Męskie oko nie jest jeszcze lustrem dla dziewczynek. „Moja Alicja nie przechodzi przez zwierciadło” – określi ten stan Balthus.

Może więc rzeczywiście, jak chciała Kristeva – powtórzmy – literatura „zastępuje [...] modlitwę w jej miejscu krytycznym i niebezpiecznym: tam, gdzie nonsens staje się znaczący, a śmierć wydaje się widzialna i żywa”. Wzmocniona religijną ideą tworzenia sztuka nie jest już litanią bezradności ani prośbą o zwłokę lub odwrócenie

³⁹ Balthus, *Pod prąd. Rozmowy z Constanzem Constantinim*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 70.

losu. Przeciwnie, jest wspaniałym gestem powstrzymania zmiany poprzez przedstawienie jej kulminacji, w miejscu, od którego zacznie się prawdziwy upadek w czas. U Sienkiewicza taka funkcja literatury może się jawić jako przyznanie sobie prawa do śmierci, które wyraża się w zatrzymaniu życia w kształcie, w którym nie rządzi nim już biologia (choć jej bezlitosne działanie zostaje poświadczane i przedstawione), ale zasady sztuki. Sztuka – inaczej niż religia – nie odwraca się od ciała, ale znacząc nieustannie jego piękno i nędzę, wydobywa stałość z samego środka żywiołu przemiany. Nawet jeśli to złudzenia, to cóż z tego – mówi Sienkiewicz ustami swego przeciętnego bohatera – „skoro potrafią nawet z piwnicy grobowej wyciągnąć soki dla życia...” [RP 179]⁴⁰.

Zatrzymane w kulminacji dzieciństwa dziewczęce postacie Sienkiewicza i Balthusa reprezentują marzenie o miłości do istoty, która – choć ludzka – przez chwilę nie podlega prawom ciała i działaniu czasu. To fantazja o prawdziwym końcu miłosnej żałoby, który nastąpiłby wraz ze zniesieniem różnicy między żywym i martwym ciałem. Czy taki stan jest do pomyślenia inaczej niż jako śmierć obojga kochanków, która wieńczy klasyczne historie miłosne? Tak, pod warunkiem, że będzie to erotyzm poza płcią, „płodzenie w pięknie”.

– Według jednego z francuskich pism miał Pan powiedzieć, że zawsze malował Pan tylko anioły. Czy to prawda?

– Tak, myślę, że to prawda.

– Anioły nieco perwersyjne?

– Dlaczego? To Pan jest perwersyjny! Czemu anioły mają być perwersyjne tylko dlatego, że są aniołami? Cokolwiek by powiedziano – kiedyś i dzisiaj – o moich obrazach, jestem malarzem religijnym.⁴¹

Również u Sienkiewicza kobiety-anioły wypełniają światy opowiadań i powieści, nie tylko dosłownie, jak obdarzone tym imieniem bohaterki *Bez dogmatu* i *Na polu chwały*. Lilian, „oczy miała dziwnie błyszczące, włosy trochę w nieładzie i śpiewając pobożnie tak była po-

⁴⁰ Nie ufajmy retoryce zamknięcia wywodu. W noweli *Lux in tenebris lucet* znajdziemy przeciwny sąd. Jej bohater, rzeźbiarz Kamionka, nie może oderwać się od wspomnień o zmarłej żonie. Z tych rozmyślań jego umysł chłonał „pokarm, zupełnie jak pasożytna roślina czerpie pokarm z pnia, na którym żyje. Ale z tego rodzaju wspomnień roślina ludzka może czerpać tylko zatrute soki, złożone z żalu i ogromnego zmartwienia” [DZ VI 106]. I tak refleksja komentatora gryzie swój ogon.

⁴¹ Balthus, *Pod prąd*, dz. cyt., s. 148–149.

dobna do anioła, że prawie do niej można się było modlić” [*Przez stepy*, D III 95]. Pozostawiona w kraju Marysia nawiedza w snach Zdano-borskiego – „cała w bieli i z anielskimi skrzydłami na plecach, którymi od spiekoty głowę moją osłaniała” [*Niewola tatarska*, D V 29]. Twarz Jenny „jest po prostu anielska” [*Orso*, D III 162]. Spotkana po latach Hania zdaje się bohaterowi „więcej anielska niż ludzka” [*Hania* 158]. Zmarła żona, przybывая z zaświatów po ducha rzeźbiarza Kamionki, „uśmiechnęła się do niego anielskim uśmiechem” [*Lux in tenebris lucet*, D VI 113]. Sednem tej sygnifikacji nie jest prosta i konwencjonalna idealizacja. Imię „Anioł” nadawane kobietom u Sienkiewicza bezskutecznie zaklina ich płęć, próbując uwolnić je (dla potrzeb męskiej fantazji) od grozy erotycznej różnicy.

Odsłania tę strategię postać, której imię zdaje się przywoływać kobiecość w jej płciowej i grzesznej symbolice. Chodzi o bohaterkę *Tej trzeciej*, aktorkę – Ewę Adami. Zakochany w niej bohater zapewnia nas, że mimo pięciu lat przebywania w demoralizującej atmosferze teatru „pozostała czystą w całym znaczeniu tego słowa” [*Ta trzecia*, D VI 71]. „Całe znaczenie tego słowa” obejmuje także jej imię i nazwisko, których prosta, oparta na inwersji, anagramatyczność ukrywa imiona „prarodzców”: „Adam i Ewa”. Wybierając, zamiast Kazi i Heleny, „tę trzecią”, bohater opowiadania wybiera „trzecią płęć”, o której Platon pisał w *Uczcie*, że „imię jej i postać złożone były z obu pierwiastków: męskiego i żeńskiego. Dziś jej nie ma, tylko jeszcze w przezwiskach się to imię wala”⁴².

Harmonia tej aluzji jest olśniewająca. Marzenie o miłości do istoty doskonałej (anielskiej, istniejącej poza dualizmem płci), wywiedzione z klasycznego dialogu Platona o pochodzeniu miłości, wciela się w miłość malarza do aktorki. Idea zyskuje w ten sposób ironiczny kontrpunkt, który pozwala pomyśleć i przedstawić filozoficzną abstrakcję nieporównanie lepiej niż zrobił to Platon, tworząc dziwaczного, kulistego stwora o dwu twarzach i tyłu parach rąk i nóg⁴³. „Płęć trzecia” jest u Sienkiewicza imieniem aktorki, a więc synonimem jego literackich gier z wizerunkami płci: przemieszczzeń, transgresji, masek,

⁴² Platon, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1988, s. 79.

⁴³ Tamże.

przebieranek, dzięki którym sztuka pozwala kompensować przeszkodę, jakie marzeniu stawia rzeczywistość.

Ta trzecia, napisana w roku ukończenia *Trylogii*, stanowi suplement żałobnej narracji o miłości i śmierci Michała Wołodyjowskiego. Połączone tworzą pełnię: fantazję podmiotu, który doświadczając straty ukochanego obiektu, dostrzega źródło swych cierpień w samej istocie miłości. Dar fikcji pozwala mu odwrócić nieodwracalne, pomyśleć nierzeczywiste: własną śmierć na oczach zakochanej kobiety oraz miłość do anioła uwolnionego z pułapki erotycznej różnicy.

Śmiech Zagłoby

– Zali ja jeden tylko nie pijany *in universo?*
(*Ogniem i mieczem*)

1. „Nieznajomy człowiek z bezczelną twarzą warchoła i opoja”

Sienkiewicz projektował uważnego czytelnika. Zasadnicze wprowadzenie Zagłoby w fabułę powieściową dokonuje się, kiedy postanawia on wziąć udział w akcji Bohuna przeciw Kurcewiczom. Autor był świadom, że decyzja Zagłoby o towarzyszeniu Bohunowi do Rozłogów może się wydać czytelnikowi dziwaczna i niezrozumiała. Za plecami Zagłoby rodzi się bunt Chmielnickiego, rozpoczynają się rzezie szlachty, przed którymi nawet oddział Bohuna go nie uchroni, a on zamiast umykać pod osłonę wojsk hetmańskich wyrusza z Kozakami na zajazd. I to jaki! Celem jest przecież Helena Kurcewiczówna, krewna strasznego księcia Jeremiego.

Już na samym początku funduje nam autor niekonsekwencję w działaniu postaci, której charakter nie daje się uzgodnić z jej czynami. Nie dość na tym, narrator, który w takich wypadkach powinien wyjaśnić czytelnikowi motywacje stojące za decyzjami postaci, sam wyznaje niewiedzę w tej kwestii, wydaje się nawet, jakby był zaskoczony posunięciem pisarza, kiedy próbuje „domyślać się” zagadkowych motywacji przedsięwzięć postaci¹:

Mógł się wprawdzie pan Zagłoba schronić do obozu hetmanów, ale miał swoje powody, dla których tego nie czynił. Była-li to kondemnacja za jakie zabójstwo czy też mankamencik w księgach, on sam jeden tylko wie-

¹ Marcel Muller w książce poświęconej narracji Prousta określa ten przypadek „niewiedzy” narratora mianem „alibi powieściopisarza”. Chwilowa autonomia postaci jest świadectwem ignorowania narratora przez jego twórcę, ale pozwala też pisarzowi ominąć niepożądane konsekwencje pewnych posunięć twórczych (M. Muller, *Les voix narratives dans „La recherche du temps perdu”*, Genève 1983, s. 123–124).

dział; dość, że nie chciał w oczy leźć. Żal mu było Czehryna porzucać! Tak mu tam było dobrze, tak tu nikt o nic nie pytał [OM I 234].

Zagłoba domyśla się, gdzie i po co jedzie Bohun oraz co grozi im za dokonanie zajazdu na szlachecki dom i porwanie krewniaczki księcia Jeremiego: „Pójdę z Bohunem, to mnie Wiśniowiecki ze skóry obedrze; pójdę od Bohuna, to mnie chłopci zatłuką” [OM I 239].

Będąc świadkiem, jak Skrzetuski poradził sobie z Czaplińskim, nie chciałby też pewnie mieć go za wroga. W drodze opracowuje więc plan, jak wymknąć się z pułapki, o czym narrator skąpo informuje czytelnika, przyjmując pozycję skazanego na domysły obserwatora, który widzi, że Zagłoba „pracuje ciężko głową; może sobie układał, jakim by sposobem mógł się z całej tej sprawy salwować” [OM I 239]. Nieliczne oznaki w zachowaniu postaci sugerują, że w końcu musiał podjąć decyzję, bo powtarza w kółko: „– Tak, tak, nie ma rady!” [OM I 240]. Jak można się domyślać, Zagłoba postanawia wówczas porwać Helenę. Decyzja nie wynika ze współczucia dla jej losu (nawet jeszcze nie widział dziewczyny), ale wyłącznie z troski o własne życie. Helena spada mu z nieba, dając szansę na uniknięcie kary. Jako krewna Jeremiego i ukochana najwierniejszego żołnierza księcia Helena jest dla Zagłoby czymś w rodzaju glejtu, który może ochronić jego głowę przed dawnymi i świeżymi występkami (ścigające go prawdopodobnie wyroki, aktualny udział w zajeździe na szlachecki dom). Ona sama myśli, że jej go „Bóg zesłał na obronę” [OM I 259]. Uważna lektura tej świetnie znanej sceny *Ogniem i mieczem* chroni nas przed skłonnością do sentymentalnych wykładni działań bohaterów, zaś w odniesieniu do postaci Zagłoby dostarcza mocnego argumentu przeciw sądom o niekonsekwentnej, pełnej sprzeczności konstrukcji tej postaci². Narracja okazuje się „czujna” na niebezpieczeństwo sprzeczności, która naruszyłyby czytelność tekstu.

² Sprzeczność w konstrukcji postaci powstaje, kiedy uznamy w tym „bezinteresowną interwencję na rzecz Heleny Kurcewiczówny” (L. Ludorowski, *Requiem finalne „Pana Wołodyjowskiego”*, w: *Wizjoner przeszłości*, s. 340). Andrzej Stoff, w imponującej pracy: „Zagłoba sum!” *Studium postaci literackiej* (Toruń 2006), przywołuje przerysowaną i nietrafną – zdaniem autora – wypowiedź Kraszewskiego, który twierdzi, że Zagłoba „ze swym szyderstwem cynicznym, odstręczający jest i staje się wstrętliwym” (s. 66). Kraszewski jednak ma rację, bowiem Zagłoba, zwłaszcza w pierwszej części *Ogniem i mieczem*, nie musi wcale budzić sympatii, a już na pewno troszczy się wyłącznie o siebie. Podobnie widział

Aby utrzymać ten adaptacyjny talent Zagłoby, musiał autor dokonąć posunięcia wyjątkowego, przez co jest Zagłoba jedyną postacią *Trylogii*, która podlega istotnym zmianom psychicznym i fizycznym. Sienkiewicz – wielbiciel Homera – unieruchomił większość swoich bohaterów w beczasie eposu. Nie starzeją się wyraźnie, nie zmieniają swoich cech osobowościowych, trwając nienaruszeni przez działanie czasu. Jak pokazał w swoich analizach Erich Auerbach, jest to cecha charakterystyczna bohaterów eposów Homera, którzy są „pozabawieni elementu stawania się”³. Inaczej Zagłoba, który na początku cyklu jest postacią-typem o zawikłanej i tajemniczej biografii, aby w *Potopie* i *Panu Wołodyjowskim* przekształcać się w postać o znanej powieściowej biografii, zagadkowej psychice oraz skomplikowanych funkcjach fabularnych. Jeśli połączymy tę wyjątkowość z jego obecnością w całym cyklu, to możemy postawić tezę, że Zagłoba jest jednym z fundamentów struktury *Trylogii*.

Na podstawie wyznania autora wiemy, że nie było to jego zamierzeniem. Odpowiedź Sienkiewicza na ankietę warszawskiego tygodnika „Świat” (1913, nr 23) psuje samopoczucie każdego badacza pragnącego dać racjonalny obraz procesu twórczego pisarza:

Każdy pomysł leży we mnie długo i jeśli tak można rzecz fermentuje, nim się do niego zaborę. Przykład: Zagłobę wprowadziłem do *Ogniem i mieczem*, aby całość obrazu nie była zbyt posępna, tymczasem wyrósł mi na jedną z głównych postaci i przewędrował przez trzynaście tomów [O swojej własnej twórczości, D XL 144].

tę postać Samuel Sandler, pisząc, że przy uważnym oglądzie „dostrzeżemy w nim skupienie najgorszych wad rozkładającej się warstwy szlacheckiej XVII w.”, o czym nie pamiętamy dzięki komizmowi, „który bije z tej postaci” (S. Sandler, *Wokół „Trylogii”*, Wrocław 1952, s. 79–80). Ukraina to dla Zagłoby przestrzeń poza prawem. Sienkiewicz w *Listach z podróży* wskazywał na analogię Kresów z Dzikim Zachodem i z ludźmi, jacy szukają tam schronienia:

„Na kresach bowiem nie istnieje żadna organizacja społeczna: nie ma miast, instytucji, praw; słowem są to krainy dzikie, w której jednostka, zostawiona samej sobie i swemu karabinowi, nie żyje społecznie. Żadne dobro ogólne ani porządek publiczny nie ograniczają jej samowoli i jej namiętności, które też wyrastają do olbrzymich rozmiarów. Ale też nie może być inaczej. Przypomnijmy sobie tylko dawnych naszych kresowców osiadłych na pograniczach i szlakach tatarskich, a będziemy mieli podobny obraz” [LPA 144].

³ E. Auerbach, *Blizna Odyseusza*, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968, t. I, s. 68. Na niezmiennosc postaci w cyklu wskazywali m.in. Kazimierz Wyka: *O postaciach Sienkiewiczowskich*, w: *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960, s. 107 oraz Tadeusz Bujnicki: *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, dz. cyt., s. 99.

Przez tę ekspansywność Zagłoba musiał stanowić poważny problem pisarski dla Sienkiewicza. Jego atrakcyjność i bogactwo wyrazu już w *Ogniem i mieczem* stanowi zagrożenie dla historycznego i heroicznego tematu powieści. Oparty na współczesnych pisarzowi wzorach osobowych oraz licznych inspiracjach literackich Zagłoba od początku uderzał fascynującą, ale też drażniącą heteronomią, która rozsadzała kostium komicznego Sarmaty. I kiedy ugruntowane źródłowo postacie Skrzetuskiego czy Wołodyjowskiego stygną w heroicznych typach, postać Zagłoby pulsuje zaskakującą wieloznacznością, niebezpiecznie dryfując autorowi na pozycję głównego bohatera cyklu.

Julian Krzyżanowski, który dostrzegł ten problem, podkreśla, że Wołodyjowski jest bohaterem głównym *Trylogii*, natomiast Zagłoba to „nieodzowny obserwator i komentator wydarzeń dziejowych i wyczynów ludzkich ukazanych w *Trylogii*”⁴. Nie rozstrzygając na razie tego dylematu, warto podjąć wątek myśli Krzyżanowskiego, który zrównuje kompozycyjny walor obu postaci. Zgodnie z taką przesłanką, Zagłoba to nie tylko samodzielna postać, ale zawsze element postaci-pary. Tworzy on wraz z Wołodyjowskim dublet, znany w tradycji powieściowej (Cervantes, Diderot, Dickens). W tym kontekście teza o przejęciu przez Sienkiewicza struktury relacji między postaciami z *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa jest dyskusyjna. Podbięta i Skrzetuski to w biografii Zagłoby towarzysze epizodyczni. Wzorcem bliższym jest raczej *Don Kichot*, także przez zabawne odwrócenie, które pomniejsza pana Michała w stosunku do wysokiego rycerza z La Manchy. Zagłoba i Wołodyjowski to dwójka bohaterów powiązanych strukturalnie bardziej niż emocjonalnie. Obaj są bez domu, rodziny, ziemi, majątku, kobiet. Sienkiewicz, blokując ich rozwój socjalny, utrzymuje w mocy potencje fabularne owego duetu.

Postać Zagłoby oparta została nie tylko na tej jednej relacji fabularnej, tworzy także liczne związki sytuacyjne, głównie retoryczne. Niepomniernie wysoka kompetencja językowa przyznana mu przez autora sprawia, że Zagłoba funkcjonuje przede wszystkim poprzez dyskursywny *agon*. Jego żywiołem jest sofistyczny dialog, szyderczy

⁴ J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 242. Zagłoba uwolniony od wścibskiego narratora zachowa tajemnicę swej przeszłości. Dzięki temu w postaci-typie załśni indywidualność. Niedomówienia o jego przeszłości nie zostaną rozwiązane, dzięki czemu postać nie straci sympatii czytelnika i płynnie zajmie miejsce pośród głównych postaci heroicznych.

pojedynek, w którym żadna z postaci *Trylogii* nie jest w stanie mu dorównać, nawet Karol Gustaw czy książę Bogusław. Retoryczność Zagłoby jest przy tym niespójna, pozszywana stylowo i gatunkowo, bywa kalką sarmackiej ideologii i „kalendarzowej” wiedzy, aby niespodzianie odsłonić głębię i przenikliwość widzenia świata, a gesty, działania i skryte intencje tej postaci wydają się bliższe świata czytelników niż bohaterów *Trylogii*.

Wielokrotnie uderza anachroniczność Zagłoby, który nie mieści się w rycersko-szlacheckim świecie *Trylogii*. Stefan Szymutko słusznie uznał ten wymiar postaci za kamuflaż, dzięki któremu Sienkiewicz wprowadził do powieści historycznej pozytywistyczny sceptycyzm, pragmatyzm, racjonalność widzenia zwykłych spraw uwznioślonych na płaszczyźnie działań i uczuć głównych postaci – bohaterów roman-su i przygody⁵. Warto w tym kontekście przywołać znaną inwektywę Stanisława Brzozowskiego, który nazywał Sienkiewicza pisarzem mieszczańskim⁶. Potraktowany jako rzeczowa diagnoza zarzut Brzozowskiego można uznać za znakomity punkt wyjścia do analizy fenomenu Zagłoby, który jawi się „postacią-maską”, tak doskonałą, że najbardziej „autentyczną” pośród innych, będących fikcyjnymi rekonstrukcjami historii. Wraz z Zagłobą wsunęło się bowiem do powieści mieszczańskie szyderstwo – nowoczesne, inteligentne i podejrzliwe wobec heroicznej retoryki. Zagłoba wciela jednocześnie ludyczny i intelektualny wymiar humoru. Zatraskany o swój żołądek, wyraża „chłopski” pragmatyzm „pieczeniara”; kpiąc ze Skrzetuskiego, Podbiłęty, Wołodyjowskiego, Sapiehy demaskuje w nich nieheroiczne, ludzkie, cielesne „zaplecze”. Wzorcowy – zdaniem Brzozowskiego

⁵ S. Szymutko, *Trud pokrzepiania serc albo samotność pozytywisty*, w: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Katowice 2006, s. 51. Podobnie twierdził Andrzej Stawar, pisząc, że postać Zagłoby „w roli rzeczownika »quasi-realizmu« stanowi wkład pozytywistyczny” (A. Stawar, *dz. cyt.*, s. 161), zaś Ewa Kosowska jego funkcję porównuje do „konia trojańskiego, przy pomocy którego wprowadzał Sienkiewicz do kultury polskiej znamienny wątek refleksji tożsamościowej, a zwłaszcza zadumy nad urokiem przywar” (*Negocjacje i kompromisy, dz. cyt.*, s. 253).

⁶ S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, w: *Tęgoż: Eseje i studia o literaturze*, t. 1–2, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, BN I 258, s. 31. Brzozowski przejął tę tezę od Hegla, który określił powieść mianem nieheroicznej epopei mieszczańskiej. Zob. omówienie tego zagadnienia przez Michała Głowińskiego: *Wokół „Powieści” Norwida*, w: *Tęgoż, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

– czytelnik *Trylogii* wielbi w tej postaci swoje cnoty i przyjemności, zważywszy, że znaczna część mieszczańskiej inteligencji drugiej połowy XIX wieku miała szlacheckie pochodzenie. Nieheroiczny czytelnik powieści znajduje w tekście atrakcyjne uzasadnienie swojej postawy. Zagłoba staje się, dzięki tej funkcji, najważniejszym, obok narratora, medium między światem opowiadanym a światem autora i odbiorców powieści.

W swojej podejranej niespójności postać Zagłoby zapowiada tekst nowoczesny, który nie maskuje swej niekoherencji, nie rości sobie praw do referencjalnej iluzji. Badacze zrekonstruowali obszerny katalog literackich i rzeczywistych inspiracji dla postaci Zagłoby, która przypomina intertekstualny *patchwork*⁷. Sienkiewicz, który pierwszy zakwestionował dominację pozytywistycznego realizmu wśród pisarzy swego pokolenia, nie posunął się jednak do odrzucenia zasady spójności dzieła, tj. potrzeby integracji fabularnej i stylistycznej wielodyskursywnych składników narracji realistycznej.

Nie kwestionując ustaleń badaczy na temat intertekstualnego zaplecza Zagłoby postaci, powątpiewam w wartość kumulacji tekstów i świadectw mających stanowić inspiracje dla powstania tej postaci, gdyż nie składają się one w całość, a jedynie wskazują zapośredniczenie pojedynczych elementów postaci. Trzeba przy tym podkreślić, że Sienkiewicz bardzo wcześnie krążył wokół podobnego typu bohatera. W *Humoreskach z teki Worszytły* (1872) występuje pan Strączek, typowy pieczeniarni, rezydent Hoszyńskich.

Był to człowiek lat pięćdziesięciu, niski, okrągły, czerwony, z błonką na jednym oku [podkr. moje – R.K.]. Lubił dobrze zjeść, stracił majątek, grywał w karty, dopuszczał się nawet podobno malwersacji przy grze, zwłaszcza wtedy, gdy był pijany, co zdarzało się dość często. Zarzucano mu bezczel-

⁷ L. Straszewicz, *Zagłoba*. „Kraj” 1901, nr 50; K. Wojciechowski, *Protoplasta Zagłoby*, „Pamiętnik Literacki” 1916; S. Pigoń, *Jeszcze jeden protoplasta imię pana Zagłoby*, w: *Wśród twórców*, Kraków 1947; W. Studencki, *Kazimierz Sienkiewicz i Zagłoba*, „Przegląd Humanistyczny”, R. XIV, 1970, nr 6; M. Jankowiak, *Zagłoba – bohater wielostylowy*, w: *Trylogia. Sobieski. Victoria wiedeńska*, cz. I, Lublin 1985; M. Kosman, *Na tropach bohaterów „Trylogii”*; J. Krzyżanowski, *Regimentarz Zagłoba*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt.; J. Kleiner, „*Ogniem i mieczem*” Henryka Sienkiewicza, Lublin 1946; S. Papée, *Sienkiewicz humorysta*, Poznań 1922; T. Bujnicki, *Sienkiewicz „Powieści z lat dawnych”*. *Studia*, Kraków 1996; B. Kosmanowa, *Zagłoba z Lublina*. *Rudolf Korwin-Piotrowski i Józef Ignacy Kraszewski*, w: „*Studia Sienkiewiczowskie*” [T. 1], *Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998; A. Stoff, „*Zagłoba sum!*” *Studium postaci literackiej*, dz. cyt.,

ność, ale przyjmowano wszędzie, bo był dobrze urodzony i, jak wspominałem, bawił [*Nikt nie jest prorokiem między swymi*, D I 167].

Ta bodaj najbardziej paskudna postać *Humoresek* i mimo cech podobnych (błonka na oku, szyderczy dowcip) niewiele ma wspólnego z Zagłobą. Do „wewnętrznej” rodziny Zagłoby należy też z pewnością Mikołaj Suchowolski, tytułowy bohater *Starego sługi*. Ten,

gdy w szczególnych chwilach dobrego humoru się rozgadał, to kłamał jak najęty. Nie czynił tego ze złą wiarą; może w starej głowie fakta mieszały się mu jedne z drugimi i rosły aż o fantastyczności. Co gdzie usłyszał o wojennych przygodach za czasów swych lat młodych, stosował to do siebie i do dziada mego pułkownika, a święcie wierzył w to, co sam opowiadał [*Stary sługa*, D IV 7].

Łgarstwa Zagłoby, które stanowią integralną część jego retoryczne wyposażenia pasożytują właśnie na niewiedzy słuchaczy, niepewności źródeł, sugestywności własnych zmyśleń. Dożywa też późnego wieku, podobnie jak Suchowolski, który „dobiegłszy prawie dziewięćdziesięciu lat życia, zdziecinniał całkowicie” [D IV 16]. Te dwie postacie mogą dołączyć do galerii już zidentyfikowanych, nie zmieniając poglądów na temat wspólnoty typu, do której należy Zagłoba. A jednak większość wymienianych przez badaczy tekstów cechuje gatunkowa lub typologiczna spoistość, podczas gdy postać Zagłoby ciągle się rozszczepia, zarówno w obrębie fabuły, jak i stylu wypowiedzi (własnej, narratora głównego i narratorów pomocniczych). Ta cecha stanowi też o jego odrębności zarówno w stosunku do tekstów źródłowych, jak i wobec innych postaci *Trylogii*.

Warto też wzbogacić genealogię Zagłoby o dzieło pisarza, którego literatura przedmiotu niemal zupełnie pomija, pomimo że Sienkiewicz wspominał o nim wielokrotnie, recenzował jego powieść, prywatnie zaś darzył miłością równie silną (choć nieco wstydliwą), co Homera, Szekspira, Słowackiego czy Dickensa. Chodzie mianowicie o Alfonsa Daudeta, twórcę trylogii o Tartarenie z Taraskonu – prowansalskim, dziewiętnastowiecznym mieszczechu, którego postura, zamiłowanie do łgarstw i biesiadowania bardzo przypomina bohatera *Trylogii*⁸. Zagłoba rozebrany z sarmackiego kostiumu mógłby wyglądać właśnie jak Tartaren:

⁸ Warto przy tym porównać portrety Tartarena i Zagłoby w wykonaniu Jana Marci-

Wreszcie – ujrzałem przy stoliku mężczyznę w wieku od czterdziestu do czterdziestu pięciu lat; był niski, tęgą, krępy, rumiany, w kamizelce i flanelowych kałesonach; miał krótką gęstą brodę i błyszczące oczy. W jednej ręce trzymał książkę, drugą wywijał ogromną fajkę z żelazną przykrywką; czytał widać jakieś niesłychane opowiadania o łowcach czupryn, bo wysuwał dolną wargę i robił straszną minę, która nadawała pocziwej twarzy taraskońskiego rentiera ten sam wyraz dobrodusznego okrucieństwa, jaki panował w całym domu⁹.

Analogie można ciągnąć dalej. Zagłoba, opowiadający towarzyszom o swoich wojennych przewagach, to dziewiętnastowieczny rentier za-czytany w romansach przygodowych, ot, choćby w *Trylogii*:

Ach! Te ciężkie letnie popołudnia, gdy w samotności, wśród rozwieszonoj wokoło broni siecznej oddawał się czytaniu... Ileż razy zrywał się wtedy, rycząc; ileż razy rzucał w kąt książkę i przyskakiwał do ściany, by chwycić za oręż!

Biedny człowiek! Zapomniał, że jest w Taraskonie, że ma jedwabną chustkę na głowie i kałesony na nogach – wprowadzał swe marzenia w czyn, upajał się dźwiękiem własnego głosu, krzyczał wymachując swoim toporem lub tomahawkiem:

– Niech *oni* staną teraz ze mną oko w oko!¹⁰.

Podążając za znakomitym studium Bolesława Prusa¹¹, przywykło się widzieć w niejednorodności typologicznej Zagłoby błąd pisarza, oczywiście błąd z punktu widzenia poetyki realizmu, gdzie zasada prawdopodobieństwa była jednym z najważniejszych kryteriów wiarygodnego przedstawienia. Kiedy jednak układem dla postaci Zagłoby uczynimy nie pozytywistyczny model rzeczywistości, ale tradycję literacką, wówczas wskazywane przez Prusa sprzeczności znikają. Komiczny bohater Daudeta cierpi na podobne rozdwojenie, łatwiejsze, co prawda, do fabularnego opracowania, ponieważ Tartaren żyje w XIX-wiecznej Prowansji, a nie w targanej wojnami XVII-wiecznej Polsce. Wspólne jest za to obu bohaterom dręczące ich rozdwojenie między pragnieniem spokoju, sytości i wygody a skłonnością do przy-

na Szancera (np. *Trylogia*, PIW, Warszawa 1964). Rysunki obu postaci są tak podobne, że gdyby zamienić postaciom kostiumy, można by też zamienić ilustracje w obu powieściach.

⁹ A. Daudet, *Tartaren z Taraskonu*, przeł. z języka francuskiego R. Koloniecki, Warszawa 1954, s. 3.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ B. Prus, „*Ogniem i mieczem*” – powieść z lat dawnych przez Henryka Sienkiewicza, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 177–178.

gód. Daudet dla ilustracji tej dychotomii sięga po bliski także Sienkiewiczowi wzorec:

Mówmy otwarcie: w naszym bohaterze tkwiły dwie natury całkiem odrębne. „Czuję w sobie obecność dwóch ludzi” – powiedział któryś z Ojców Kościoła. Ta wielka prawda mogła się z powodzeniem odnosić do Tartarena. Nasz wielki taraskończyk – jak to czytelnicy już zapewne spostrzegli – nosił w sobie duszę Donkiszota: miał te same rycerskie porywy, bohaterskie ideały i obłęd na punkcie romansowości i wielkości; ale, niestety, nie miał ciała sławnego hidalga, tego ciała chudego i kościstego, które miało tylko pozory ciała i na którym życie materialne odbijało się tak nieznacznie, pozwalając rycerzowi po dwadzieścia nocy spędzać bez zdejmowania zbroi i zaspokajając głód garstką ryżu raz na dwie doby... Natomiast ciało Tartarena było takim sobie pocziwym ciałem – bardzo tłustym, bardzo ociężałym i bardzo zmysłowym, bardzo delikatnym, często postępującym, pełnym mieszczańskich zachcianek i przywykłym do domowych wygod; słowem, brzuchaty krótki korpus na łapach nieśmiertelnego Sanczo Pansy.

Donkiszot i Sanczo Pansa w jednym człowieku! Pojmujecie, jak nie-dobrane stadło musiała stanowić ta dwójka! Jakże stąd wynikały zmagania i rozterki¹².

Różnica między tymi postaciami wypływa z gatunku powieści, w których występują. Ale to Zagłoba ma ciało „bardziej” niż inni bohaterowie cyklu, „dlatego potrzebuje jeść i pić jako człowiek” [OM II 355]. Gdyby poprzestać na jednym ujęciu, można nie zauważyć tej odmienności. W *Potopie* wygląda wszak jeszcze lepiej niż w *Ogniem i mieczem*:

Stary człek również czerstwo jeszcze wyglądał jak tur. Wiek nie zgarbił szerokich jego ramion; z oczu, a raczej z oka, bo jedno miał bielmem przykryte, patrzyło mu zdrowie i dobry humor; brodę miał białą, ale minę gęstą i twarz czerwoną, zdobną na czole w szeroką bliznę, przez którą było widać kość czaszki [P I 193].

Różnice stają się widoczne, kiedy zwrócimy uwagę, że cielesność Zagłoby jest odmiennie funkcjonalizowana. Inaczej niż ciało Podbipięty, Kmicica czy Azji, nie stanowi ono instrumentu wojny. Jest to ciało nieheroiczne, zwykłe, ludzkie, głodne i zmęczone. Kiedy biegł na pomoc Wołodyjowskiemu i Podbipięcie, „utykał, przewracał się, podnosił, sapał, krzyczał, trząsł się cały i gnał resztkami nóg i tchu” [OM II 344]. Sienkiewicz kapitalnie wyzyskuje ów nadmiar cielesno-

¹² A. Daudet, *Tartaren z Taraskonu*, dz. cyt., s. 14–15.

ści przypisany swej postaci jako instrument odsłonięcia także prozaicznej cielesności pozostałych bohaterów. Zagłoba, który nie zapomina o swoim ciecie, nie pozwala zapomnieć o nim także innym¹³. Jako jedyny na przykład nie daje się unieść entuzjazmowi przyjaciół na wieść o planowanej misji Podbiپیty, którego podejrzewa, że po spełnieniu ślubów (trzy ścięte głowy) spieszy do Anusi Borzobohatej. Konsekwentnie też ciało Zagłoby starzeje się w każdym kolejnym tomie cyklu, a w *Panu Wołodyjowskim* przychodzi kres jego niezniszczalnej witalności. Dzieje się to tak radykalnie, że postać budzi litość ostatnim swoim powieściowym obrazem, kiedy stoi obok Basi na symbolicznym pogrzebie Wołodyjowskiego: „stary, zniedołężniały, złamany i trzęsący się” [PW 601].

Towarzyszący sobie przez całą *Trylogię* Michał i Zagłoba – mit i realność – rozchodzą się ostatecznie: „Hektor Kamieniecki” niepoko-nany odchodzi niewidzialny w powieściowy zaświat, w świecie realnym pozostawiając swoje realne dopełnienie – zniedołężniałego starca. Wydaje go autor także starości psychicznej, która przejawia się na przykład – zdaniem narratora – obsesją swatania Michała i Baśki, których „z zawziętością właściwą starym ludziom uparł się koniecznie połączyć” [PW 155].

Odmiennosc Zagłoby widać nie tylko w konfrontacji z głównymi bohaterami cyklu, ale także wówczas, gdy porównamy go z dziesiątkami prozaicznych portretów szlachty, które stworzył autor *Trylogii*. Wystarczy przypomnieć sobie kompanię Kmicica, do której Zagłoba mógłby z powodzeniem należeć („bezczelne twarze, na których błazeństwo, rozpusta i zbrodnia wycisnęły pospół swe pieczęcie” [P I 55]). A jednak Sienkiewicz pozbawia go trywialności przeciętnego szlachcica, chroni przed degrengoladą po to, aby czytelnik nie stracił sympatii do tej postaci. Nie ukrywa zarazem świata, z którego dobywa Zagłobę, charakteryzując go pośrednio poprzez środowisko, w którym najchętniej przebywa:

¹³ Julian Krzyżanowski, komentując książkę Jana Gorskigo o *Trylogii*, pisał, że najważniejszym celem wprowadzenia przez pisarza takiej postaci było obniżenie heroicznego tonu powieści:

„Zagłoba mianowicie jest czymś w rodzaju piorunochronu artystycznego, ściągającego na ziemię niezwykłość swych bohaterskich kompanów, ukazującego ich w świetle nie zabiegów epickich, lecz codziennego, prozaicznego doświadczenia” (J. Krzyżanowski, *Bohater „Trylogii”*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 241).

„Szałapuci”, kosterzy i warchołowie czuli się jakoby w swoim żywiole, uważali, że to ich właśnie czas, ich żniwo – i tym śmiejeli dopuszczali się różnych zdrożności.

Nie trzeba zaś mówić, że między nimi rej wodził pan Zagłoba [OM II 130].

Wiele to mówi o trybie życia Zagłoby w powieściowej przedakcji, choć także później jako towarzysz Wołodyjowskiego i wolontariusz w służbie Wiśniowieckiego, Zagłoba nie zmienia znacząco swoich skłonności. Podczas pobytu w Warszawie „czas spędzał pod wiechami w towarzystwie największych opojów lub stołecznych gamratek, w czym pan Michał wiernie dotrzymywał mu towarzystwa, [...] bo ten był mu mistrzem w swawoli” [OM II 131].

Niemal każde studium na temat tej postaci wspomina o zadłużeniu Sienkiewicza u Szekspira i jego Falstaffa. Mimo wyraźnych i szczegółowych nawiązań, istotniejsze są różnice. Sienkiewicz zdejmuje z Zagłoby kostium Falstaffa, kiedy jego bohater decyduje się porwać Helenę i przystać do wojsk Wiśniowieckiego. Nie chodzi o motywacje, które są – jak pokazano wyżej – głównie egoistyczne, ale o konsekwencje fabularne tego czynu. Równie mocno, co sama lektura *Henryka IV*, musiało wpłynąć na Sienkiewicza studium Hipolita Taine’a o Falstaffie. W obowiązkowej dla pozytywistów *Historii literatury angielskiej* czytamy, że

Falstaff ma namiętności zwierza, a wyobraźnię człowieka dowcipnego. W żadnym z charakterów stworzonych przez Szekspira nie objawia się tak wyraźnie i żywość twórcza, i brak moralności, które oznaczają samego poetę. Falstaff jest filarem haniebných miejsc publicznych, klnie, zbija bąki, dzbana nie wypuszcza z ręki i jest co się zowie obrzydliwym. Ma brzuch ogromny, oczy zaczerwienione, mordę rozpaloną, nogi, które się trzęsą. Dnie spędza rozparty na stołach szynkowni, lub śpiąc na ziemi za firankami szynkowni, a po to tylko zdaje się budzić ze snu, ażeby bluźnić, kłamać, przechwalać się i kraść. W sztuce oszustwa dorównywa Panurgowi, który znał sześćdziesiąt trzy sposoby wyłudzenia pieniędzy, a ze sposobów tych „najuczciwszym było potajemne ich ukradzenie.” W dodatku, obok wszystkich cech powyższych Falstaff jest starym, jest dworakiem i rycerzem, otrzymał wychowanie dobre. Nie powinien-że sprawiać wrażenia odstręczającego, obrzydliwego? Otóż nie sprawia takiego wrażenia i nawet niepodobna go nie lubić!¹⁴

¹⁴ H. Taine, *Historia literatury angielskiej*, przekład Elizy Orzeszkowej, cz. I, Warszawa 1900, s. 380.

Takim jest Zagłoba w I tomie *Ogniem i mieczem*, a mimo to czytelnik lubi go jeszcze zanim dokona on odkupiającego czynu uwolnienia Heleny¹⁵. Taine stawia tezę, że Falstaff nie mieści się w kategoriach moralnych, nie uświadamia sobie ich bowiem, działa instynktownie, starając się przetrwać w rzeczywistości wojny i spisku. Nie ma nic do ukrycia, bo jest czysto powierzchowną troską o biologiczne trwanie swego ciała; jest ludzkim wcieleniem czystej natury.

Niemoralność Falstaffa jest tak szczerą i siebie nieświadomą, że przestaje być niemoralnością. Istnieje pewien szczebel człowieczeństwa, na którym sumienie znika, na miejsce jego występuje czysta natura, a człowiek rzuca się na wszystko, czego pożąda, tyle myśląc o sprawiedliwości i niesprawiedliwości, ile myśli o nich zwierzę z sąsiedniego lasu¹⁶.

Autor *Trylogii* musiał jednak oderwać swą postać od szekspirowskiego wzorca, gdyż w przeciwnym razie Zagłoba byłby skazany na porażkę. Inaczej niż Zagłoba, Falstaff umiera niezmieniony. Prawo fikcji pozwala autorowi *Trylogii* zatrzymać upadek swego bohatera, ale Sienkiewicz realista wielokrotnie daje do zrozumienia czytelnikowi, jakiego rodzaju typem jest jego bohater. Najdosadniej czyni to, charakteryzując pana Łaszczę – warchoła, hazardzistę, zabójcę, gwałciiciela, pijaka, skazanego wieloma wyrokami¹⁷ – z którym uwielbia przebywać Zagłoba. „Pokochali się oni bowiem jeszcze pod Konstantyno-

¹⁵ „Fastaff to ktoś podobny – szlachcic tonący w bagnie – ale znacznie mroczniejszy i głębszy: rozpustny geniusz, nieskończenie cyniczny oszust o nieodpartym uroku, chory, tchórzliwy, uwodzicielski i czarujący potwór, niegodny zaufania ojciec. Opilstwo, które w obu przypadkach początkowo kojarzy się z wesołością, dowcipem, talentem do improwizacji i szlachetną brawurą, zostaje zdemaskowane jako część niepokojącej strategii przebiegłości, wyrachowania i bezwzględного wyzysku innych ludzi” (S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopec-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 65).

¹⁶ H. Taine, *Historia literatury angielskiej*, dz. cyt., s. 381.

¹⁷ „Pan Łaszcz bowiem, choć rycerz straszliwy, dla pogaństwa jak mało kto groźny, był zarazem przesławnym hulaką, uczciwnikiem, kosterą, którego czas od bitew, modlitew, zajazdów i zabijatyk wolny lubił nade wszystko spędzać w kole takich ludzi jak pan Zagłoba, pić na umór i krotofil słuchać. Był to warchoł na wielką rękę, który sam jeden tyle wzniecał niepokoju, tyle razy przeciw prawu wykroczył, że w każdym innym państwie byłby dawno głową nałożoną. Ciężka też na nim niejedna kondemnata, ale on nawet w czasie pokoju niewiele sobie z nich robił, a teraz w czasie wojny tym bardziej wszystko poszło w zapomnienie” [OM II 40–41]. Dosadniej, za Joachimem Jerliczem, charakteryzuje go Janusz Tazbir: „Łaszcz mordował, uszy i nosy obcinał”, gwałcił wraz ze swymi kompanami „panny i wdowy”, co przyniosło mu „aż 236 wyroków banicji i 37 orzeczeń o infamii” (J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa 1999, s. 171).

wem z panem strażnikiem koronnym z tej przyczyny, iż pod pewnym względem mieli natury tak podobne jak dwie krople wody” [OM II 40–41]. Dopiero, gdy Łaszcz prowokuje Skrzetuskiego uwagami na temat porwanej Heleny – „jako z natury człek wyuzdany, a do tego w tej chwili spity” [OM II 41] – Zagłoba odwraca się od dawnego kompana. Ale to raczej autor chroni swego bohatera; zachowuje go dla historii powieściowej, a odbiera prawdopodobnej. Nie czyni tego czysto arbitralnie – Zagłoba góruje nad Falstaffem nieprzeciętną inteligencją i rzeczowym rozpoznaniem własnej sytuacji. Niebezpieczeństwo płynące z rozbuchanego sybarytyzmu miarkuje tchórzostwem, dzięki czemu Zagłoba nie dopuszcza się występków pana Łaszcz.

Bardziej jowialny niż agresywny staje się już w drugiej części *Ogniem i mieczem* hiperbolą cielesnej kondycji człowieka, zarówno przez swą tuszę, jak i łakomstwo, pijaństwo oraz namiętność do kobiet. Cechy te nie znikają jednak, ale zostają przytłumione nowymi, które bynajmniej nie eliminują dawnych namiętności Jana Onufrego. Teraz twór zaczyna zagrażać swemu stwórcy, który staje się ofiarą własnych decyzji pisarskich. Sienkiewicz oparł postać początkowo na fundamencie narcyzmu i zmysłowości, nie przewidując być może rozlicznych, niepokojących konsekwencji tego posunięcia.

2. Stary Don Juan

Kim byłby Don Juan, gdyby nie kolacja z Komandorem? Gdyby nie dosięgła go pośrednio zemsta ponad dwu tysięcy uwiedzionych kobiet i dożyłby późnego wieku? Starym, obleśnym uwodzicielem, który gwałci lub kupuje sobie kobiety? Stałby się wówczas własnym zaprzeczeniem, nie wzbudzałby już bowiem pragnień. Zagłoba jest od początku *Trylogii* stary, a mimo to żaden z bohaterów nie mówi tyle i tak otwarcie o miłości i erotyzmie. Dzięki humorowi, jaki otula erotyczny temat wypowiedzi Zagłoby, autor odsuwa od niego skojarzenia z typem lubieżnego starca, ale posunięcie pisarza jest bardziej subtelne, przewrotne i wieloznaczne. Bez osłonek wypowiada je za to sama postać:

Nieraz się tam jeszcze podwiki za człowiekiem oglądają, co i w Warszawie w czasie elekcji bywało. Wołodziejowski świadek! Ale nic mi już po

amoram i na przekór krwi gorącej chętnie ojcowskim sentymentem będzie się kontentował [OM II 262–263].

Uwodziciel kryje się za maską ojca. Nie ojca konkretnego, biologicznego bądź przybranego, ale ojca wszystkich kobiet. Czyny tak świadomie, wbrew żywym jeszcze namiętnościom – „na przekór krwi gorącej”, symbolizującej niegasnące pożądanie starca, dla którego wybiera Sienkiewicz inną postać afektu. Wypowiedziane w słowie i geście uwodziciela pragnienie naraziłoby go na śmieszność, odrzucenie, upokorzenie. Tego doświadczy pan Gedeon – bohater powieści *Na polu chwały* – opiekun Anulki Sienińskiej. Ona traktuje go jak następcę nieżyjącego ojca, kiedy w desperacji „padła mu na piersi [...], tak jak córka ojcu, który ją w chwili strapienia pociesza” [NPCH 109]. Ale ten „ojciec” nie podziela jej uczuć i nie ma zamiaru poprzestać na uczuciach ojcowskich, ponieważ „ciepło dziewczęcego ciała przeniknęło aż do serca pana Gedeona, które poczęło bić żywiej” [NPCH 109]. Autor nie pozwoli na ten związek i uśmierci go w czasie zaręczyn. W *Legionach* szambelan August „pokochał piękną pannę starczą, pożądliwą miłością, która nie ufa sobie, gdy chodzi o kobiety w ogóle, ale łudzi się, że odnajdzie zapal młodoci, gdy chodzi o jedną wybraną” [L 31]. Zagłoba dotyka wielu młodych kobiet, a jednak narrator nie mówi, co 90-letni starzec czuje na przykład w obecności Krzysi, kiedy „korzystając z przywileju, jaki mu dawał wiek i biała głowa, podszedł ku niej po wieczery i pocałował ją gładzić po jedwabistych czarnych włosach” [PW 91].

W opisie erotycznych lub bliskich erotyzmowi sytuacji, w jakich znajduje się Zagłoba, autor zmienił język, inaczej opisując jego relacje z pożądanymi kobietami, niemniej treść tych relacji jest niezmienna. Utrzymany zostaje cel, ponieważ jako „ojciec” Zagłoba jest nadal kochany, sam zaś może sublimować swoje pragnienia w dziesiątkach akceptowanych społecznie sytuacji. Nie dzieje się tak od razu. W towarzystwie mężczyzn Zagłoba chwali się sukcesami erotycznymi równie otwarcie, co wojennymi, akcentując swoją fascynację kobietami bez skrupowania:

– Do Lublina i ja chętnie pójde, bo tam białogłowy nad miarę gładkie i rzęsiste. Kiedy to która chleb krając bochenek o się oprze, to nawet na nieczułym bochenku skóra od kontentacji czerwienieje [P III 145].

Czasem czyni to aluzyjnie, kiedy mówi, że siedem lat przebywał w niewoli u chana, co przypomina siedmioletnią niewolę Ulissesa u nimfy Kalipso. Szczegóły jego przygód erotycznych znane są jedynie Michałowi, któremu wyszeptuje je na ucho [OM II 120], ale liczne wzmianki we wszystkich częściach *Trylogii* tworzą razem znaczący składnik biografii i charakteru postaci. Dodajmy niezmienny, bo nawet 90-letni Zagłoba zwraca uwagę Wołodyjowskiego na przechodzące kobiety:

Gładkie też, bestie, aż człek ma czasami ochotę strzepnąć rękoma po bokach jako gallus skrzydłami i zapiać. Patrz no! Patrz no na ową czarnuszkę, za którą hajduk zieloną szubkę niesie; czy nie rześista? co? [PW 44].

Bez skrupułów obwieszcza też Baśce, że razem z Michałem wiele w tym względzie dokonali.

Moja kochana, żebyśmy się chcieli, ja i Michał, ze wszystkimi żenić, które całować się przygodziło, tedy trzeba by nam zaraz Mahometową wiarę przyjąć i mnie być padyszachem, a jemu chanem krymskim, co, Michale, co? [PW 306–307].

Ten lubieżny ton nie wyczerpuje funkcji wypowiedzi postaci. Autor pozwala Zagłobie konsekwentnie rozbijać nadmierną heroizację bohaterów cyklu, jakby za jego przyczyną sam pokpiwał ze swoich postaci. Kobiety – heroiny fabuł przygodowych, idealizowane w westchnieniach kochanków, Zagłoba na powrót czyni realnymi kobietami. Kiedy Ketling próbuje Zagłobie konwencjonalnym, o Petrarkowskiej proveniencji, językiem opowiedzieć o miłości do Krzysi, ten rujnuje blichtrz jego mowy brutalną wymianą obrazowania:

– Jestli to miłość czy też co innego, nie wiem!
– Ale wiesz, że to nie czapka ani trzy łokcie sukna na pludry, ani popręg, ani podogonie, ani kielbasa z jajecznicą. Ani manierka z gorzałką. Jeśliś tego pewien, to o resztę spytaj Krzysi, a chcesz, to ja spytam? [PW 126].

Dzięki Zagłobie autor – nie naruszając zasad gatunkowych powieści historyczno-przygodowej – może pozwolić być swoim bohaterom konkretnie, realnie, cieleśnie.

Ja takimi racjami nie wojuję, jeno to wiem, że ta dziewczka stąd o trzy izby siedzi, że je, pije, że jak chodzi, to nogami przebieierać musi; że na mróz

nos jej czerwienieje, a w upał jej gorąco; że jak komar utnie, to ją śwędzi, i że do luny w tym chyba podobna, iż brody nie ma [PW 158].

To coś poważniejszego niż błazeńska trywializacja idei. Widzimy Sienkiewicza, który zmieniając gatunek uprawianej prozy, nie porzucił ostrości widzenia ani realistycznego warsztatu. Powraca też w jego relacjach z bohaterkami motyw fascynacji kobietą młodszą, niemal dziecinną, którą podziwia, adoruje, kocha starszy od niej lub po prostu stary mężczyzna. Błazenady Zagłoby uwalniają słowo uwodziciela od ciężaru znaczenia, pozwalają się lekceważyć, gdyż pozbawione dwuznaczności, zakłóciłyby ład powieściowych relacji między bohaterami. Sienkiewicz nie przestaje, mimo to, dawać czytelnikowi znaków, prześwitów innych możliwości fabularnych – bardziej dramatycznych, skomplikowanych psychologicznie i moralnie.

Nie sposób ustalić autentyczności opowiadanych przez Zagłobę historii o własnych podbojach miłosnych. Realne są natomiast jego relacje z powieściowymi bohaterkami, zwłaszcza z wybrankami jego przyjaciół. O Helenie, jako obiekcie pożądania, mówi Zagłoba jeszcze zanim ją zobaczy. Nieświadom kontekstu, beztrzesko ujawnia swoje intencje; nie wie nawet, jak się nazywa, ale zapowiada, że „jak Bohunowi rogi przypawi, to się będzie nazywać pani jeleniowa” [OM I 116]. Pozwala sobie nawet na podobną swobodę w obecności zakochanego Kozaka, ale kiedy zobaczył jego minę, „rozpoczęta facecja skonała na ustach pana Zagłoby” [OM I 231]. Odtąd, tak w obecności Bohuna, jak i Skrzetuskiego, Zagłoba będzie ostrożny. Za to podczas ucieczki z Heleną przebraną za pacholka wraca do tłumionego dyskursu uwodziciela:

„Ho! Ho! nie uwierzysz waćpanna, jaki był ze mnie gładysz. A com się na którą spojrział, to jakby w nią piorun trzasł. Żeby mi tak dwadzieścia lat mniej, miałby się z pyszna pan Skrzetuski. Bardzo foremny z waćpanny kozaczek” [OM I 265].

Narrator sprzyja przechwałkom dawnego „gładysza”, wskazując na krzepkość jego ciała:

Czasem też dziad przenosił pacholę na rękę z siłą dziwną w człeku, który już chodził po żebranych chlebie. Ale był to barczysty dziad! [OM I 284].

Ojcowskie gesty mieszają się nierozdzielnie i dwuznacznie z ich erotyczną treścią. Ów „dziwny, nieznany opiekun” [OM I 268] ota-

cza Helenę troską i czułością, której ta z konieczności, ale i chętnie się poddaje, choć Zagłoba „trzy dni temu wzbudziłby w niej wstręt i nieufność” [OM I 267]. Uwiedzenie, czyli wzbudzenie miłości do siebie, nie zajmuje Zagłobie więcej niż 3 dni! Sienkiewicz igra dwuznacznymi sensami, szarżując na granicy demistyfikacji. Zagłoba to nie tylko frant przebrany za dziada, ale równocześnie poeta w żebraczym przebraniu, który – jak powiada – „bardzo piękne wiersze pisze” [OM II 221]¹⁸. Śpiewa pieśni napotkanym chłopom, ale czy tylko?

– Co waćpanna wolisz? Może o Marusi Bohusławce, O Bondariwnie albo o Sierpiahowej śmierci? Mogę i to [OM I 279].

Musi być też Zagłoba wcale dobrym śpiewakiem, skoro zaśluchany w jego pieśń Skrzetuski, oczarowany, zwleka z rozkazem ataku na oddział chłopski, z którym przebywa Zagłoba:

Ta noc cicha, płonące ogniska, dzikie postacie i pieśń o panu Mikołaju Potockim, jeszcze nie dośpiewana, wzbudziły w rycerzu jakieś dziwne myśli, jakieś uczucia i tęsknotę, z których sam sobie sprawy zdać nie umiał [OM I 389].

Przebranie Zagłoby jest cudowną żonglerką między potrzebą kamuflażu a parodią konwencji sielankowego kochanka przebranego w kostium pasterski.

I znów popadamy w konfuzję: czy to autoparodia postaci, czy maska namiętności. Nie śmiesz nas książkę Bogusław przebrany za pasterza i śpiewający pod oknem Oleńki, ale śmiesz Zagłoba. Czy tym śmiechem Sienkiewicz nas nie oszukuje? Pisał Freud w rozprawie o dowcipie, że śmiech dostarcza rozkoszy temu, kto go wywołuje, rozkoszy, do której nie ma on dostępu bezpośrednio¹⁹; opowiada więc dowcipy, co „jest dokonaniem najbardziej społecznym spośród wszystkich dokonań psychicznych ukierunkowanych na zysk rozkoszy²⁰. Wiele

¹⁸ Powtórzy to w *Potopie*: „Sam za młodu rymy układałem, żeby białogłowskie serca kaptować, i byłbym pana Kochanowskiego w kozi róg z jego fraszkami zapędził, ale potem żołnierska natura wzięła górę” [P I 208].

¹⁹ W *Potopie* znajdujemy zadziwiające odwrócenie. Oto Anusia Borzobohata, która daremnie usiłuje oczarować Kmicica, opowiada Oleńce, jaką przyjemność sprawiał jej śmiech Andrzeja:

„a gdy się roześmiał, to już i mnie radość brała, jakobym owo niewolnicą jaką była...” [P III 277].

²⁰ Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, dz. cyt., s. 226.

żartów Zagłoby zawiera erotyczną treść. Żart pozwala mu przekroczyć nie tylko granice stanowe (przywilej błazna), ale także obyczajowe i moralne. Treść dowcipu jest zabawna, ale jego funkcja całkowicie poważna, twierdzi Freud. Potęguje się zagadkowość postaci. Zagłoba, według nieznannej intencji autora, w dziwny sposób naśladuje czyny i uczucia głównych bohaterów: walczy, odbija ukochane kobiety, kocha je, cierpi po ich stracie. Chwilami nawet bardziej niż oni sami. Ten osobliwy, wewnątrzpowieściowy mimetyzm ma sens, jeśli widzimy w nim gest nieco parodystyczny, ale bywają sceny, gdzie owo dublowanie odbywa się na serio.

Dlatego, mimo wyjątkowej adekwatności, koncepcja Freuda o społecznej funkcji dowcipu nie rozstrzyga o złożonych zagadnieniach tekstu Sienkiewicza. Lepszego wsparcia dostarczają inne utwory pisarza, które pozwalają nauczyć się jego języka symbolicznego lub przynajmniej uspokoić komentatora tekstu, że przypisanie przezeń fragmentowi tekstu określonego znaczenia nie jest zbyt arbitralne. Motyw przebranego dziada-lirnika wraca w noweli *Ta trzecia* i ma tam wyłącznie erotyczne uzasadnienie. Sienkiewicz ubiera swego bohatera Władysława Nagórskiego w kostium po Zagłobie, aby malarz mógł podstępem wkraść się do domu Heli (sic!):

[Przebiore] się za dida lirnika. Cały kostium i lirę mam, na Ukrainie bywałem, pieśni umiem śpiewać... Pani Kołczanowska jest Ukrainką, zatem przyjmie mnie z pewnością [*Ta trzecia*, D VI 76]²¹.

Błędem jest niedocenianie gier językowych Sienkiewicza. Samotna pani Kołczanowska nosi nazwisko znaczące – „kołczan”, to futerał na strzały. Perwersyjne sensory sugeruje sam autor, który w jednym z listów do Horaina skarży się komicznie na udręki samotnego mężczyzny w Kaliforni i pisząc mu, że jest samotny jak palec. „»Nawet miecz ma pochwę własną, a ja zawsze sam« – jak mówi Deotyma. Istotnie, nie mam nawet pochwy własnej” [Li I/2, 369].

Perwersyjne znaczenia symboliczne skryte pod maską konieczności fabularnej ujawniają się najwyraźniej w scenie obcinania Helenie włosów. Już Antoni Potocki wydobyl tę specyficzną cechę literackiego

²¹ Julian Krzyżanowski wskazuje na inspirację przygodami Józefa Chełmońskiego, który podczas pobytu na Kijowszczyźnie miał się przebierać za lirnika, aby zyskać względy Marii Moszczeńskiej (J. Krzyżanowski, *Sienkiewicz i Witkiewicz (karta z dziejów niezwykłej przyjaźni)*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 467).

erotyzmu Sienkiewicza, który rezyduje we włosach i „puszkach” bohater²². Nawet jeśli czytelnik nie dostrzegłby serii podobnych motywów w twórczości pisarza, narrator skwapliwie tłumaczy nam znaczenie czynu Zagłoby, który jest dla Heleny społecznym znakiem utraty dziewictwa poza małżeństwem lub stygmatem prostytutki.

Helena siadła koło pnia i rzuciwszy w poprzek swe ogromne, czarne włosy podniosła oczy ku panu Zagłobie.

– Gotowam – rzekła – tnij waćpan.

I uśmiechała się do niego trochę smutno, bo jej żal było owych włosów, które przy głowie ledwie by w dwie piędziesiąt można ująć. A i panu Zagłobie było jakoś niesporo. Okraczył pień dla lepszego cięcia i mruczał:

– Tfu! tfu! wołałbym zostać cyrulikiem i ośełdce Kozakom podgalać. Zdaje mi się, że jestem mistrzem i że do katowskiej przystępuję roboty, gdyż wiadomo waćpannie, że oni czarownicom włosy na głowie obcinają, aby zaś diabeł się w nich nie utaił i swoją mocą efektu torturów nie zepsował. Aleś waćpanna nie czarownica, przeto i ten postępek paskudnym mi się wydaje, za który jeśli mi pan Skrzetuski uszu nie obetnie, to mu imparitatem zadam. Dalibóg, że mnie mrowie chodzi po rękę [podkr. moje – R.K.]. Zamruż przynajmniej waćpanna oczy.

– Już! – rzekła Helena.

Pan Zagłoba podniósł się w górę, jakby się na strzemionach do cięcia wznosił. Płytkie żelazo świsnęło w powietrzu i natychmiast długie, czarne sploty zsunęły się po gładkiej korze pnia na ziemię.

– Już – rzekł z kolei Zagłoba.

Helena podniosła się żywo i natychmiast krótko obcięte włosy rozsypały się czarnym koliskiem koło jej twarzy, na którą były rumieńce wstępu, bo w owych czasach ucięcie warkocza dziewczynie poczytywano za hańbę wielką, więc była to z jej strony ciężka ofiara, którą z konieczności tylko przenieść mogła.

Nawet i łzy pokazały się w jej oczach, a pan Zagłoba, niekontent z siebie, wcale jej nie pocieszał.

– Zdaje mi się, że się na coś bezecnego odważył – rzekł – i powtarzam waćpannie, że pan Skrzetuski, jeżeli jest godnym kawalerem, uszy mi za to obciąć powinien. Ale nie można było inaczej, boćby sexus waćpanny zaraz odgadnięto [OM I 281–282].

²² A. Potocki, *Szlachetczyna – bohater „Trylogii”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 308. Oto przykład wzięty z *Bez dogmatu*: „Cechą charakterystyczną tej małej główki o niskim czole jest owa zbytnia bujność włosów, brwi, rzęs i puszków, który na bokach twarzy staje się delikatny jak pęta i zupełnie jasny. Wszystko to razem wzięte może z czasem wyjść na niekorzyść jej piękności, obecnie jednak jest tak młoda, że oznacza to tylko jakąś żywotność i bujność organizmu i czyni z dziewczyny nie zimną lalkę, ale ciepłą, żywą i pełną ponęt kobietę” [BD 33].

Zagłoba pozbawia Helenę tych warkoczy, które opłotły szyję Skrzetuskiego, słusznie więc przywołuje jego imię. Ukrywając „sexus” Heleny, pozostaje jedynym dysponentem jej płci. Uroda bohaterki, jej erotyczna atrakcyjność, o której tyle mówi się w powieści, zostaje przez obcięcie jej włosów rozbrojona, ale tylko na chwilę, bo teraz jej płeć, znana postaci i czytelnikowi, znaczy jeszcze bardziej intensywnie – staje się fantazmatyczna, bo niemożliwa w rzeczywistości do zrealizowania, więc wyobraźnia jest jej domem²³. Kiedy znów Zagłoba ruszy jej na ratunek, będzie się oddawał właśnie fantazjowaniu:

Przy tym i inne pytania cisnęły mu się do głowy: co też ona powie, gdy go ujrzy? zali się we łzach nie rozplynie? [OM II 255].

Oj! a będziez ona wdzięczna, a będzie rączki składała! a dziękowała! [OM II 255].

Transponując dyskurs uwodziciela w dyskurs ojca, Sienkiewicz normalizuje społeczną patologię starczego pożądania. Trzeba jeszcze odwrócić perwersyjny czyn obcinania włosów, trzeba mu zaprzeczyć, aby Skrzetuski mógł odzyskać Helenę w postaci, w jakiej ją pokochał. Tak też Sienkiewicz czyni i Helena uwolniona ponownie, tym razem z rąk Horpyny, odzyskuje stopniowo swoje włosy i płciową różnicę. Skoro tak, to gra pożądania znów staje się jawna i rozpoczyna się na nowo.

Wiele scen w twórczości autora *Krzyżaków* wraca w zmodyfikowanych postaciach, jakby pisarz nie mógł się z nimi rozstać. Przypomina to muzyczną frazę, której uroda nie pozwala się porzucić, więc powraca w przetworzeniach tematycznych. Jeśli w pierwszym wariacie erotyczne sensory ścinania włosów Heleny są równoważone fabularną funkcją tego posunięcia, to drugie ujęcie motywu, w którym miejsce Zagłoby zajmuje Wołodyjowski, nie ma już funkcjonalnej zasłony. Po uwolnieniu Heleny z rąk Horpyny następuje moment wytchnienia przed następną przygodą, więc puste miejsce wypełnia natychmiast mowa miłosna. Mały rycerz i Helena flirtują ze sobą:

Czasem też się i drażnił z nią mówiąc:

– Bohuna-m przyjaciel i do niego waćpannę wiozę.

²³ Nie dał się zwieść nawet konserwatysta Dzieduszycki, który bez trudu rozpoznał, że w tych scenach pisarz stara się, aby „strona [...] cielesna dziewczicy wystąpiła jak najbardziej” (W. Dzieduszycki, *O powieści „Ogniem i mieczem”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 30).

A ona ręce składała niby z wielkiego strachu i nuż się słodkim głosem prosić:

– Nie czyniż tego, luty rycerzu, lepiej od razu mnie zetnij.

– O, nie może być! już tak uczynię! – odpowiadał srogi rycerz.

– Zetnij! – powtarzała kniaziówna mrużąc swe śliczne oczy i wyciągając ku niemu szyję.

Wówczas mrówki poczynają chodzić po krzyżach małemu rycerzowi [podkr. moje – R.K.]. „Idzie do głowy ta dziewczka, jak wino! – myślał sobie – ale się nim nie upiję, bo cudze” – i wstrząsał się tylko pocziwy pan Michał, i koniem naprzód ruszał [OM II 270].

Wspólna jest metafora pożądania w obu fragmentach („mrówki”), a jakby nie dość tego, czujny Zagłoba natychmiast obnaża rodzącą się namiętność przyjaciela: „przysiągłby kto, że cię żądze kąsają, ale nie dla psa kielbasa” [OM II 266]. Pan Michał lojalnie opanuje pożądanie, ale Zagłoba pozostanie u Skrzetuskich przez wiele lat. Jego relacja z Heleną nie straci na intensywności, a nawet zostanie wzmocniona. Kiedy już opuści jej dom, aby zamieszkać z Michałem i Baską, będzie głosił pochwałę nieustającej prokreacyjnej potencji Heleny. Co dziwne, to nie Skrzetuski, ale on sam mieni się sprawcą kolejnych narodzin dzieci Heleny.

Co jej, bywało powiem „Halszka! basalyki mi dorastają, trzeba mi nowej uciechy” – to niby na mnie fuknie, a na termin jest! jakoby kto zapisał! [PW 369].

Sienkiewicz jest mistrzem fabularyzacji pożądania w świecie jednoznacznych norm moralnych. Pragnienia, dla których nie ma przeszkód uczuciowych i społecznych, kończą się małżeństwem, a tym samym kończy się opowieść przygodowa. Pragnienia zaspokojone wbrew przeszkodzie łamią moralny, a przez to i fabularny ład powieści. Pozostaje więc fantazja lub erotyzm „miękki”, naskórkowy, społecznie dopuszczalny, a w tym Sienkiewicz jest niezrównany. Ów erotyzm niedopowiedziany sprawia, że nagle zdziwieni dostrzegamy, jak na wieść o śmierci Heleny Zagłoba rozpacza bardziej niż Skrzetuski. Nie mamy w powieści uzasadnienia dla podobnego cierpienia, nie widzieliśmy narodzin i rozwoju tego uczucia, nie rozumiemy więc, gdzie podział się cynizm Zagłoby, egoizm, troska o siebie, jakby nagle Sienkiewicz postanowił pogrążyć go w rozpacz niemożliwie nieumotywowanej. To znaczy widzieliśmy, ale dyskurs niepewagi, którym zostało to opowiedziane, przemieścił realność uczucia w niewiarygodny, re-

toryczny nadmiar. Upojonemu czytelnikowi ma wystarczyć zapewnienie narratora, iż Zagłoba Helenę „tak pokochał, że gdy przyszła wieść o jej śmierci, to sam nie wiedział, co robić z życiem i ze starością” [OM II 255].

Kulminację ojcowskiej sublimacji pożądania stanowi relacja między Zagłobą i Barbarą Jeziorkowską w *Panu Wołodyjowskim*. On jeden wielbi Baškę od początku, on (nie Michał!) wyznaje jej miłość („do Chreptiowa z wami jadę, bo się w Baške Kocham!” [PW 204]). W innym miejscu widzimy go, jak wodzi za nią „rozmiłowanymi oczyma, a raczej rozmiłowanym okiem” [PW 202]. Od początku też z uporem starał się ich połączyć.

Nie pomogły ostatecznie ani perswazje Skrzetuskiego, ani te, które sam sobie od czasu do czasu czynił. Chwilami obiecywał sobie wprowadzić nie mieszać się już więcej do niczego, następnie zaś wracał mimo woli do myśli skojarzenia tej pary z tym większym uporem. Rozwodził po całych dniach, jak ręki do tego przyłożyć; tworzył plany, układał fortele. I przejmował się tym tak dalece, że gdy mu się wydawało, iż wynalazł sposób, wówczas wykrzykiwał głośno, jakby po dokonanej już sprawie:

– Niechże was Bóg błogosławi! [PW 155].

Baška jest obsesją Zagłoby. Uwielbia ją od pierwszego spotkania i natrętnie, przez długi czas bezskutecznie stara się wmówić wszystkim, a zwłaszcza Michałowi, jej wdzięk, urodę i zalety charakteru. Autor nawet schlebia jego gustom, obdarzając Baškę krótkimi włosami, na podobieństwo Heleny, bo kiedy ją poznaje „włosy miała, widocznie po chorobie, obcięte i w złotą siatkę schowane” [PW 56]. Michał nie podziela jednak zachwyty Zagłoby. Rozwiązanie impasu w perypetiach miłosnych *Pana Wołodyjowskiego* jest kuriozalne i właściwie niezrozumiałe²⁴. Zwrot Michała w stronę Baški jest przypadkowy, motywowany jej oświadczeniami i jego cierpieniem. I znów Zagłobie powierzył autor przenikliwą diagnozę oczekiwań pana Michała wobec kobiet. Wypowiada ją, kiedy przyjaciel stracił Anusię Borzobohatą:

– Ja Michała na wskroś przeznałem i Bóg mi świadkiem, że nie chcę mu tu przymawiać, ale tak mi się widzi, że on więcej ożenku niż onej dziewczyny żałował [PW 19].

²⁴ Stefan Szymutko nazywa to nawet „fantazmatyczną obrzydliwością” (S. Szymutko, *Trud pokrzepiania serc*, dz. cyt., s. 50).

Pragnienie małżeństwa, a nie miłość, skłania Michała do zwrotu od Krzysi do Basi. Narrator nas zapewnia, że pokochali się wkrótce wielką miłością, ale czytelnik obserwuje przejawy i deklaracje miłosne Zagłoby, a nie Michała. Zamaskowany ojcem uwodziciel lub po prostu zakochany – Zagłoba potrzebuje Michała, to dzięki niemu będzie obok Baśki tak, jak był obok Heleny. Gra się kończy, kiedy Wołodyjowski umiera. Wówczas Zagłoba staje się „postacią bez pary”, kaleką, „jak Flap po śmierci Flipa”²⁵, jak Sancho po śmierci Don Kichota. Wówczas też Zagłoba z „dziwnego opiekuna”, „ojca-uwodziciela” staje się ojcem realnym, czyli martwym. Cierpi i zbliża się do śmierci, bo w beczasowym świecie eposu uczucie związało go z fragmentem nietrwałego świata. Sienkiewicz dwukrotnie przełamał jego narcystyczny hedonizm: miłością do Heleny i do Baśki. Właśnie dzięki miłości do tego, co poza nim samym, postać Zagłoby odśladania egzystencjalną głębię. Kobiety, które pokochał, wyrwały go z karnawalicznego rauszu i skaziły niszczącą przemianą. Obraz Zagłoby nad trumną Wołodyjowskiego to właściwa śmierć starego Don Juana.

Da capo. Spośród wielu kobiet w *Trylogii* Zagłobę naprawdę pociągają tylko dwie: Helena i Baśka. Wszystko je różni: uroda, macierzyństwo, temperament. Jak pokazuje jednak analiza symboliki portretu kobiecego w całej twórczości Sienkiewicza, różnice są w rzeczywistości miejscami dopełnienia. Połączone razem Helena i Baśka tworzą znany już fantazmat, określony najwyraźniej przez Płoszowskiego w *Bez dogmatu*: „twarz dziewczynki z ponętami kobiety” [BD 367].

3. „– Nikt się nie śmieje! Nikt się nie śmieje!”

Kiedy i z czego śmieje się Zagłoba w *Trylogii*? Czy śmiech, który wznieca wśród swych słuchaczy wraca do niego i odbija się w jego własnym śmiechu? Zagłoba nie jest tylko postacią komiczną, jest także w świecie powieściowym twórcą komizmu.

Przemierzając cykl Sienkiewiczowski w poszukiwaniu śmiejącego się Zagłoby, odnajdujemy raptem dwie sceny i obie dotyczą Wołody-

²⁵ Parafraza fragmentu wiersza Tadeusza Sławka z tomu *Rozmowa*, Katowice 1985, s. 44.

jowskiego. Pierwsza znajduje się w *Potopie*, kiedy Wołodyjowski opowiada mu, jak próbował uwolnić się od czaru Oleńki:

To widzę, że cię jak cierń zakłuła? – rzekł pan Zagłoba.

– Pewnie, że jak sobie wspomnę albo, mimo przejeżdżając, Wodokty zobaczę, to mi jeszcze żal... Chciałem klin klinem wybić i pojechałem do pana Schyllinga, który ma córkę bardzo urodziwą. Raz ją w drodze z daleka widziałem i okrutnie mi w oko wpadła. Pojechałem tedy – i coś waćpaństwo powiecie? – ojcam w domu nie zastał, a panna Kachna myślała, że to nie pan Wołodyjowski, tylko pacholek pana Wołodyjowskiego przyjechał... Takem ten afront wziął do serca, żem się tam więcej nie pokazał.

Zagłoba począł się śmiać [podkr. moje – R.K.].

– Bodajże cię, panie Michale! Cała rzecz w tym, żebyś znalazł żonę tak nikczemnej urody, jak sam jesteś [P I 214].

Autoironia Wołodyjowskiego wywołuje śmiech Zagłoby. Sam mógłby wymyślić podobny żart, jest przecież dokładnie w jego poetyce. Obserwujemy chwilową zamianę ról, jakby autor chciał sprawić, aby Zagłoba choć raz mógł pośmiać się z własnego dowcipu. Jest, co prawda, jeszcze jedna scena, kiedy widzimy go śmiejącego się, ale szczerść tego śmiechu jest wątpliwa, raczej używa go, aby odegnąć przykrą treść swych własnych słów:

Inne teraz niewiasty na świecie! Za moich czasów, gdy podwika na ławie siadła, to aż ława zaskrzypiała, jakby ktoś psu na ogon nastąpił, a ty byś mogła na kocie oklep jeździć, bez wielkiej dla onej bestii fatygi... Mówią też, że niewiasty, które zaczynają swatać, potomstwa mieć nie będą.

– Zali naprawdę tak mówią? – spytał zaniepokojony mały rycerz.

Lecz pan Zagłoba począł się śmiać [podkr. moje – R.K.] [PW 305].

Śmiałyby się też pewnie Zagłoba, słuchając opowieści Rössela o tym, jak Bogusław kazał podrzucać medyka na prześcieradłach, ale nie występuje w tej scenie²⁶. Wołodyjowski co prawda mówi, że „– Trzeba panu Zagłobie o tym lekarstwie powiedzieć”, ale reakcji nie znamy. I to wszystko. Zagłoba często się uśmiecha, bywa radosny, zadowolony, ale szczerze śmieje się zaledwie raz. Być może ów brak śmiechu nie jest niczym szczególnym, a wynika jedynie z przestrzegania starej zasady, iż nie należy śmiać się z własnych dowcipów, co Freud w pra-

²⁶ Jest to także ulubiona zabawa Nerona w *Quo vadis*: „chwytanie kobiet i podrzucanie ich na płaszczu żołnierskim aż do omdlenia” [Q 130]. Podobną scenę odnajdujemy w *Don Kichocie*, kiedy Sancho fruwa podrzucany przez mulników.

cy o dowcipie uznaje za podstawę tego typu komunikacji. Pisał tam, że „z dowcipu śmieje się [...] nie ten, kto jest autorem dowcipu, lecz ten, kto jest biernym słuchaczem”²⁷. Ten, kto śmieje się z własnego żartu, dowodzi braku wiary w komiczną skuteczność swego komizmu i nachalnie stara się narzucić odbiorcy swój śmiech. Jedną z najbardziej ponurych postaci z książki ulubionego przez Sienkiewicza Dickensa śmieje się tylko raz, i to z własnego dowcipu:

Nie przypominam sobie też, aby pan Murdstone się śmiał z wyjątkiem dowcipu o Brooksie, który sam przecież pochodził od niego²⁸.

Przyjemność dowcipnego narratora nie płynie więc z samego opowiadania komicznej treści, bo tę przecież już zna. Pożąda za to wybuchów śmiechu swoich słuchaczy. Zagłoba nie może się bawić treścią własnych dowcipów nie tylko dlatego, że już je zna, ale też stąd, że ich treść dotyka bolesnych stron życia, w tym także jego własnego. To druga strona powieściowego humoru. W żartach Zagłoby, jak u każdego wielkiego humorysty, spotykają się sprzeczne jakości: bolesna lub wstydliva treść uchwycona w dowcipie i pozbawiona na chwilę wagi oraz afirmujący tę przemianę śmiech słuchaczy. Wojna, śmierć, głupota wodzów, zawiedzione uczucia, kompleksy, niepojęte dzieje, ciemna przyszłość – wszystko to zostaje na chwilę odrealnione w komicznym obrazie, którego widok daje wytchnienie każdemu, kto odpowie mu śmiechem.

W ten sposób humor staje się najlepszym objawem filozofii życia. Wielki humor patrzy więc na życie jako na rzecz wielką i małą, wartościową i bezwartościową, tragiczną zarówno jak komiczną. Stara się tragedię życia z jego komedią połączyć, spaja wielkość ideału z małością akcji, ironię dla ograniczoności z podziwem dla rzeczy doskonałych. [...]

Wielki humorysta nie traci przeto wiary w wielkość i w dobro, choć życie mieści w sobie tyle podłości i tyle cierpienia, a równocześnie przekonanie o wartości życia nie zakrywa przed nim małości świata i brudu.²⁹

Pisał tak Stefan Papée w jedynej, jak dotąd, monografii Sienkiewiczowskiego komizmu. Tropem tym podąża Tadeusz Bujnicki, uznając śmiech w *Trylogii* za fundamentalny składnik prezentowanej tam terapeutycznej wizji dziejów.

²⁷ Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, dz. cyt., s. 126.

²⁸ Ch. Dickens, *David Copperfield*, przekł. K. Beylin, Warszawa 1989, t. 1, s. 28.

²⁹ S. Papée, *Sienkiewicz jako humorysta*, dz. cyt., s. 142.

W dramatycznym obrazie klęsk i zwycięstw, w śmiertelnym zagrożeniu państwa i wśród niebezpieczeństw, na jakie nieustannie narażają się postaci *Trylogii*, śmiech ogarnia rozległe obszary utworu, rozładowuje napięcia, tworzy perspektywę optymistyczną.³⁰

Czy istotnie na humorze Zagłoby można oprzeć jakiś optymizm historiozoficzny? Jego żarty anarchizują dyskurs próbujący wyjaśnić dzieje, tworzą iluzję rzekomej przewagi słabych nad możnymi i budzącymi rzeczywistą grozę „statystami” historii. Są, co prawda, krótkotrwałym świętem inteligentnego, a często i mądrego błazeństwa, ale nie mogą przecież uwolnić od brzemienia historii czytelników *Trylogii*. Na czym więc zasadzałby się optymizm śmiejących się postaci i czytelników powieści Sienkiewicza? Byłoby to tylko oszustwo języka, który wytwarza rozkosz śmiejącego się ciała, a umysł – przez chwilę niepomny swej kondycji egzystencjalnej i historycznej – doświadcza wolności od historii? Jeśli tak, jest to oszustwo skuteczne tylko na chwilę, wbrew twierdzeniu Tadeusza Bujnickiego, że w zmilitaryzowanym świecie *Trylogii* „śmiech Zagłoby jest skuteczną bronią, obezwładniającą przeciwnika”³¹. Żarty Zagłoby to jedynie intermedia w wojennych jatkach, którym śmiech na chwilę odbiera powagę i grozę.

Czyj śmiech, chciałoby się jednak zapytać? Inaczej bowiem postrzegamy funkcję komizmu, kiedy przeniesiemy się na poziom czytelnika. Bez balastu rzeczywistości śmiech wywoływany przez Zagłobę istotnie zdaje się triumfować nad poważną refleksją o powieściowych obrazach XVII wieku. Wydaje się nawet, że odpowiada i sprzyja nieznośnej sarmackiej lekkomyślności politycznej i społecznej, że ją usprawiedliwia i rozgrzesza. Obok ironicznej miejscami narracji, inspirowanej niewątpliwie *Beniowskim*, śmiech wywoływany przez Zagłobę jest podstawowym środkiem służącym Sienkiewiczowi do komplikowania, a nawet jednoznacznego demistyfikowania patosu obrazów osób i zdarzeń ukazywanych w *Trylogii*. Nie dokonuje się to jednak agresywnie i bezpośrednio, ponieważ Zagłoba – instrument

³⁰ T. Bujnicki, *Sienkiewiczza „powieści z lat dawnych”*. Studia, Kraków 1999, s. 63. Jest to podjęta teza Krzyżanowskiego, który twierdził, że humor Zagłoby „miał rozjaśniać [...] posępną atmosferę *Ogniem i mieczem*, równocześnie jednak do poziomu spraw ludzkich sprowadzać heroiczne wymiary czynów i osób” (J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 368).

³¹ T. Bujnicki, *Sarmacko-barokowy świat pana Zagłoby*, w: *Sienkiewiczza „powieści z lat dawnych”*, dz. cyt., s. 186.

tych praktyk pisarskich – jest równocześnie wcieleniem sarmackiego uroku, jak i obnażeniem najgorszych jego wad. Dwuznaczność ta nie jest jednak – jak chciał Prus – nierealnym nadmiarem, w jaki ubrał autor swą postać, ale wynika z samej ambiwalencji humoru, opisywanej wyżej słowami Stefana Papéeego.

Chwilowe umknienie umysłu przed ciężarem historii wynika w związku z tym z zaskoczenia słowem lub obrazem, które zagarną i oczarują odbiorcę, pobudzając jego ciało do śmiechu. Utracony rajski stan dziecięcej zabawy poza świadomością czasu możliwy jest zatem do odzyskania głównie przez doświadczenie komizmu. W słynnym eseju pt. *Śmiech* Henri Bergson wskazuje, że w śmiechu dorosłego dokonuje się restytucja dziecięcej zabawy:

Któż to wie, czy od pewnego wieku nie okazujemy się już nieczułymi na świeże i nowe radości, czy najmiłsze uciechy dojrzałego dzieciństwa coraz rzadziej nas owiewającym wonnym tchnieniem lat minionych. Jakkolwiek rozstrzygnięto by to zagadnienie, jeden jego punkt jest niepodważalny: nie można przekreślić ciągłości między przyjemnością, jaką ma dziecko z zabawy, a tą samą przyjemnością, jaką odczuwa dorosły. Komedia jest zabawą, zabawą udającą życie. Dzieci bawią się lalkami i marionetkami, poruszając nimi za pomocą sznurków, i być może również my w niciach zawiązujących sytuacje komediowe powinniśmy doszukiwać się tych samych, choć w długim użyciu ściętych sznurków³².

Kimże jest jednak dorosły Polak, który – od stu lat pozbawiony państwa – śmieje się z żartów grubego szlacheckiego wolontariusza, cwaniaka i opoja, kiedy ten, wbrew rzeczywistości własnego świata, urągając wiedzy i doświadczeniu czytelnika *Trylogii*, twierdzi, że jakoś to będzie, bo „nie masz takowych terminów, z których by się viribus unitis przy boskich auxiliach podnieść nie można”? Chyba tylko głupi, jak nazywa skłonnych do śmiechu Łazarz Baranowicz w wierszu: *O śmiechu. Waruj śmiechu, ślad grzechu*.

Śmiać się na świecie nie radzę nikomu,
Świat jest wygnaniem, śmiać się chyba w domu.
[...]
Głupi się śmieje, choć się nic nie dzieje,
Śmiech, jak ślad głupich, niech się nam nie leje.

³² H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 107.

Śmiech dorosłego jest nieuprawnioną iluzją niepamiętania o własnej kondycji. Ta uzurpacja wolności od historii i własnego w niej miejsca, jaką sugeruje roześmiane ciało, ma, zdaniem Baudelaire’a, proveniencję diaboliczną i szaleńczą, w tej mierze, w jakiej jest wyrazem przewagi nad tym, kto (lub co) jest przedmiotem śmiechu.

Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki. Płyne z wyobrażenia człowieka o własnej wyższości; a że śmiech jest ze swej istoty ludzki, jest też ze swej istoty sprzeczny, to znaczy stanowi zarazem oznakę nieskończonej wielkości i nieskończonej nędzy, nędzy względem Bytu absolutnego, którego pojęcie człowiek posiada, wielkości względem zwierząt. Ciągłe ścieranie się tych dwóch elementów wyzwała śmiech. Poczucie komizmu, siła śmiechu jest w tym, kto się śmieje, nie w przedmiocie śmiechu³³.

Zatem śmiejący się dorosły to nie dziecko niewinne, pogrążone w afirmującej własne istnienie zabawie „u kołka chwili” (Nietzsche), ale „dziecko diabelskie”, które w śmiechu syci się przewagą nad swoim bliźnim, do jakiej nie ma prawa. Wesołość dorosłego może być tylko efektem chwilowego zapomnienia o własnej egzystencjalnej i historycznej nędzy, o byciu uwięzionym w ciele i historii. Warunkiem śmiechu jest zawieszenie wiedzy o rzeczywistości spowijającej przedmiot komiczny, a zatem nie-wiedza, *non-savoir*.

Wiedza o obiekcie śmiechu nie jest potrzebna do tego, aby śmiech powstał. Czy zatem wiemy (czy musimy wiedzieć?), z czego się śmiejemy? Indagowany w tej kwestii Bergson ujawnia nagle sprzeczność w swoim wywodzie. Twierdził mianowicie wcześniej, że „komizm przemawia jedynie do intelektu”³⁴. Jeśli tak jest, to znaczy, że śmiech wywodzi rozum w pole; nierozumne ciało używa rozumu, aby sprawić sobie rozkosz. Rozum nie studiuje komicznego przedmiotu, jego aktywność powinna się ograniczyć do rozpoznania komicznej figury. Śmiech i rozum nie łączą się w pragnieniu wiedzy, ale w pragnieniu rozkoszy, jaką daje chwilowa przewaga nad obiektem śmiechu oraz odczucie wspólnoty z innymi śmiejącymi się. Śmiech blokuje rozumienie i wczucie w sytuację ośmieszonego i dzięki temu – pisze Bergson – śmiejący się staje „po stronie hultaja już to na wskutek natu-

³³ Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 155.

³⁴ Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, dz. cyt., s. 49.

ralnego instynktu, już to wskutek tego, że przynajmniej w wyobraźni woli być oszukującym niż oszukiwanym”³⁵.

Uświadamiamy sobie nagle swoistą amoralność śmiechu. Tożsamość komicznego obiektu nie ma znaczenia, a śmiech należy do tych, co nie są śmieszni. Bodaj raz jeden sam Zagłoba staje się obiektem komicznym dla innych postaci, kiedy walczy z małpami w Pałacu Kazanowskich. Na ten widok jego towarzysze broni

nagle stanęli w zdumieniu, spojrzeli po sobie i jakby pod wpływem czarów ryknęli jednym śmiechem. Nadbiegło więcej żołnierzy, tłum cały, lecz śmiech, jak zaraza, udzielił się wszystkim. Więc taczali się jak pijani, brali się w boki, zamazane posoką ludzką twarze krzywiły im się szmatycznie i im bardziej rzucał się pan Zagłoba, tym oni śmieli się więcej [P III 196].

Wesołość ma w tej scenie potworne atrybuty: krew, odurzenie, spazmy, ryki, zaraza. Sam śmiech jakby się autonomizował, czyniąc ludzkie ciało instrumentem swego trwania, tworzy przy tym zagadkową jedność podmiotów, które muszą mu podlegać, „jakby pod wpływem czarów”. Groza śmiechu, którą odsłania na chwilę tekst komiczny, przejawia się także w zatracie rozważ, czynieniu wbrew swemu rozsądkowi rzeczy niebezpiecznych. Tak się dzieje w scenie *Potopu*, kiedy pijany szlachcic Szczaniecki wznosi toast za zdrowie Janusza Radziwiłła, przyszłego króla polskiego i cesarza niemieckiego:

Znów nastała chwila milczenia – nagle biesiadnicy wybuchli na raz śmiechem. Oczy wyszły im na wierzch, wąsy poruszały się na zaczerwienionych twarzach i śmiech wstrząsał ich ciała, odbijał się od sklepień sali i trwał długo, a jak nagle powstał, tak nagle i obumarł na wszystkich ustach na widok twarzy hetmańskiej, która mieniła się jak tęcza [P I 400].

Dopiero widok twarzy hetmana, który z trudem hamował gniew, powstrzymuje śmiech.

Czytelnik znajduje się w innej pozycji wobec komizmu przedstawionego w powieści. Przede wszystkim nie musi wiedzieć dokładnie, z czego śmieją się bohaterowie utworu, a nawet jeśli wie, wewnątrzpowieściowy komizm nie musi na niego oddziaływać. Jeśli jednak śmieje się wraz z postaciami, to czy śmieje się z tego samego? W oczywisty sposób nie, ponieważ obcuje z komizmem przedstawionym, które-

³⁵ Tamże, s. 116.

go rozpoznanie biegnie innymi drogami niż opisane w świecie powieściowym. Tam bohaterowie nie mogą nie śmiać się z omawianych scen. Nas mogą one nie śmieszyć. I nie taka jest ich wyłączna funkcja, lektura tekstu w daleko większym stopniu angażuje bowiem refleksję niż słuchanie dowcipów, a komizm literacki rzadko służy wyłącznie rozbawieniu odbiorcy.

Największego triumfu doświadcza Zagłoba, kiedy w *Potopie* podsuwa Zamojskiemu ripostę na bezczelną łapówkę, jaką poseł szwedzki obiecuje Sobiepanowi, tj. „województwo lubelskie w dziedziczne władanie”. Wtedy

nagle wśród ciszy głuchej ozwał się po polsku do starosty stojący tuż za nim pan Zagłoba:

– Ofiaruj, wasza dostojność, królowi szwedzkiemu w zamian Niderlandy [P III 31].

Ziszcza się w tej scenie utopia słowa doskonałego: wypowiedź pojawia się idealnie wpasowana w czas, jest oczekiwana, adekwatna, błyskotliwa, publiczna, rozumiała mimo ironii i aluzji. Jej komiczną doskonałość potwierdza śmiech słuchaczy. Kiedy Zamojski, nie wahając się, powtórzył po łacinie koncept Zagłoby, „sala zabrzmiała jednym ogromnym śmiechem. Trząść się poczęły brzuchy i pasy na brzuchach; jedni klaskali w ręce, drudzy zataczali się jak pijani, inni opierali się o sąsiadów, i śmiech brzmiał ciągle” [P III 32].

Śmiech jest stadny, „potrzebuje echa”, prowokuje przez to uczestnictwo bezmyślne, oparte na solidarności agresywnych ciał. Instynktownie lub z wyrachowania przywieramy więc naszymi trzęsącymi się ciałami do groteskowo zredukowanych ciał słuchaczy (brzuchy, pasy, ręce). Dołączając do już śmiejących się, sytuujemy się po przeciwnej stronie tego, który się nie śmieje. W tej scenie nie śmieją się trzy postacie: Zagłoba, Forgell i Zamojski, ale właściwa struktura dowcipu jest jednak wytyczona inaczej – tworzy ją trójkąt: Zagłoba, król Karol Gustaw i słuchacze dowcipu. Forgell i Zamojski są jedynie reprezentantami właściwych aktorów tej sceny. Słuchacze śmieją się więc z króla, co stanowi topos komiczny: błazen szydzi z króla. Granice błazeńskiej wolności słowa są ściśle określone³⁶, jednym z ich warun-

³⁶ „Pamiętać należy, że żaden scenariusz określający działanie błazna, nie pozwala mu na wypowiadanie wszystkiego, on także ma swoje zakazy, nigdy mu mniej wolno powie-

ków jest funkcja postaci, jej niski społeczny status, często kalektwo. W tych ramach społecznych „błazen, jeśli mu przyznano ten przywilej, może sztydzić, ile chce, ale nie ma w tym zniewagi”³⁷. Zagłoba nie jest jednak błaznem, choć wiele pejoratywnych cech błazeńskich autor eksponuje w początkowych scenach *Ogniem i mieczem*. Zanim w kulturze polskiej rozkwitła legenda Stańczyka, błazen – jak pisze w znakomitej monografii Mirosław Słowiński – „oznacza głupotę ludzką, ułomność fizyczną lub umysłową bądź symbol grzeszności, rozwiązłości, pogoni za zmysłowymi rozkoszami. Przydany komuś »do towarzystwa« pełni funkcję degradującą, zniesławiającą i ośmieszającą”³⁸. Aby wzmocnić różnicę między komizmem błazeńskim a tym, który reprezentuje i tworzy Zagłoba, Sienkiewicz wprowadził do *Potopu* błazna prawdziwego.

Miedzy grupami szlachty chodził Ostrożka przybrany w odzież zeszytą z pstrych gałganków, z berłem zdobnym dzwonkami i miną z głupia frant. Gdzie się pokazał, otaczano go wnet kołem, on zaś podlewał oliwy do ognia, pomagał obmawiać dygnitarzy i zadawał zagadki, nad którymi szlachta tym bardziej brała się za boki, im bardziej były zjadliwe [P I 162–166].

Zagłoba na dworze Zamojskiego jest bardzo bliski funkcji błazeńskiej, nie jest jednak społecznie zdegradowany, jest wolny i świadomy, że nie wolno mu bezkarnie mówić prawdy. Stąd jego żarty nie wyczerpują się na ośmieszeniu kogoś. Wróćmy do sceny ofiarowania królowi Niderlandów. Jak znaczy ona w powieści i jak znaczy dla czytelnika?

Opowiadając dowcip, zakładamy, że istnieje wspólnota śmiechu³⁹, do której należą uczestnicy komunikacji i nawet jeśli żart nie zostanie zrozumiany, przyjmujemy, że w tej społeczności istnieje zwyczaj opowiadania żartów. Podobnie śmiejąc się, za każdym razem potwierdzamy i ustanawiamy na nowo taką wspólnotę. Potwierdzamy w ten sposób niezawierane, a jednak istniejące porozumienie z innymi śmiejącymi się. Wszyscy jesteśmy też ekspertami od śmiechu. My „wiemy”, co jest śmieszne, a nasz śmiech lub jego brak falsyfikują ko-

dzieć pełnych prawd, istnieją granice, których nie wolno mu przekroczyć” (M. Głowiński, *Portret Marcholta*, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 80).

³⁷ W. Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*, dz. cyt., a I, sc. 5, s. 200.

³⁸ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 247.

³⁹ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1985, s. 21.

mizm. Brak odzewu na komizm demaskuje jego felery lub świadczy o wygaśnięciu wspólnoty śmiechu, gdy nie znamy lub nie rozumiemy sensu komicznych znaków.

Oczywistość śmiechu przesłania jego skomplikowany mechanizm, którego przeniknięcie jest starym marzeniem filozofii. Simon Critchley, opierając się na antologii Johna Morrealla⁴⁰, wskazuje w tradycji filozoficznej trzy odmiany refleksji nad śmiechem i komicznością. I tak, za Platonem, Arystotelesem, Kwintylianiem i Hobbesem, śmiejemy się ze względu na chwilowe poczucie wyższości nad innymi, którzy są bohaterami komicznych sytuacji lub przedstawień. Według Spencera i Freuda, śmiech jest energią nieświadomości uwalnianą po uprzednim stłumieniu i dostarczającą dzięki temu rozkoszy. Zaś zdaniem Kanta, Schopenhauera i Kierkegaarda humor jest wytworem doświadczenia sprzeczności między tym, co wiemy i czego oczekujemy – a tym, co ma miejsce w dowcipie, gagu, nonsense itp.⁴¹

Mimo różnic, wyodrębnia się wyraźnie wspólny element tych koncepcji. Humor jest wytwarzany przez sprzeczność lub kontrast między tym, jak jest naprawdę, a tym jak zostało to przedstawione; między rzeczywistością a oczekiwaniami. Tracimy wyczucie komizmu, kiedy jeden z członów lub oba są nam obce.

Karol Gustaw oferuje staroście część królestwa polskiego na własność. Cyniczna bezczelność tej propozycji polega na tym, że król szwedzki daje coś, co do niego nie należy, oraz odwołuje się do pychy polskich arystokratów, którzy uważają się za równych królom. Co znaczy jednak odpowiedź Zagłoby i co jest w niej śmieszne? Dlaczego właśnie Niderlandy, a nie inne ziemie? Czy to jest riposta symetryczna, która sprawia, że bezczelna propozycja łapówki zmienia się w własne szydercze przeciwstawienie? Zagłoba darowuje królowi szwedzkiemu inne państwo, którym jest – jak można sądzić – Republika Zjednoczonych Prowincji Niderlandów. Powstaje komiczna przyległość protestanckiej Szwecji i pokrewnych wyznaniowo Niderlandów, która to bliskość nie daje jednak królowi żadnych praw,

⁴⁰ *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany 1987. Z polskich prac wskazać można: D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968; K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, Warszawa 1985; M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław–Warszawa 1987; A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1994, z. 276; W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, Kraków 1995; „Stylistyka” X, 2001.

⁴¹ S. Critchley, *On Humour*, London and New York 2002, s. 3.

a i Zagłoba hojnie rozdaje, co nie jego. Trzeba jednak pamiętać, że w ówczesnej Europie są jeszcze tzw. Niderlandy Hiszpańskie (w przybliżeniu jest to dzisiejsza Belgia), które należą do Hiszpanii, a religią panującą jest tam katolicyzm. Czy Zagłoba złośliwie nie proponuje królowi szwedzkiemu tego kraju – złośliwie, bo znaczyłoby to wojnę z ciągle jeszcze silną Hiszpanią? Czy więc komizm opiera się na metonimii, czy na antytezie, i znaczy: daruję ci inny katolicki kraj, który wchodzi w skład mocarstwa podobnego pod pewnymi względami do Polski. Czy to rozróżnienie jest istotne dla śmiejącego się? Raczej nie, ponieważ śmiech ma za zadanie odepchnąć na czas jakiś refleksję. Jednak dla nas, którzy pytamy o funkcję tekstu komicznego w powieści, zdecydowanie tak.

Freud, wiele lat po książce o dowcipie, napisał rozprawę pt. *Humor*, gdzie wrócił do problematyki śmiechu, pytając tym razem o relację między *ego* i *superego* w procesie tworzenia humoru. Postawił tam tezę, że być może to właśnie nad-ja, niczym łaskawy pan, pozwala *ego* na wytnienie w jego walkach z realnym światem.

Humor chce powiedzieć: Spójrz tutaj, oto świat sprawiający tak niebezpieczne wrażenie. Phi, dziecięce igraszki, w sam raz, by sobie z nich żartować!

Jeśli naprawdę właśnie „nad-ja” tak czule, tak pocieszająco przemawia w humorze do zastraszonego „ja”, to pragniemy tu zwrócić uwagę, że niejednego musimy się jeszcze nauczyć, jeśli chodzi o istotę owego „nad-ja”.⁴²

Zaskakująca hipoteza. Surowa instancja psychiczna, uwewnętrzniony ideał, który wytwarza nieustannie poczucie winy niedoskonałego „ja” i nagle obdarza je łaską śmiechu, i to śmiechu z tego, co sam reprezentuje. Mechanizm ów przeniesiony do narracji o historii pozwalałby spojrzeć na Zagłobę jako na akt łaski ofiarowany uczestnikowi i czytelnikowi historii, „sprawiającej tak niebezpieczne wrażenie”. Rzeczywistość nie ulega zmianie, dochodzi do pojednania człowieka i świata przez humorystyczną mediację. Triumf dokonuje się na scenie świadomości, na której powstaje komiczny obraz powodujący „odrzućcie roszczenia realności i urzeczywistnianie zasady rozkoszy”⁴³.

⁴² Z. Freud, *Humor*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 269.

⁴³ Tamże, s. 266.

Freud konsekwentnie omija agresywny i czysto reaktywny wymiar śmiechu z dowcipu czy komiki. Zagłoba rzadko wykorzystuje dowcip dla poniżenia kogoś; on karmi się śmiechem, który wznieca, ale największą przyjemność sprawia mu śmiech kobiecy, i to nie tylko kobiet młodych. Dla przykładu, ciotka Makowiecka „miała dziwny śmiech, bo naprzód zaczynała się trząść i podrygiwać, a potem piszczeć cienko. Rozweselili się wszyscy. Zagłoba był zachwycony” [PW 58]⁴⁴. Kobiecość i śmiech tworzą przechodnią parę, w której wesołość jest sublimacją erotycznej przyjemności, najdoskonalszą, jeśli mężczyzna obserwuje i słyszy śmiech kobiecy. Pokrzykuje więc nieustannie, że (mimo dziewięćdziesiątki) mógłby..., że gdyby tylko chciał... Nie dopuszcza do siebie zgryzot samotnego starca, nie ujawnia śmiesznej w oczach świata miłości do młodej kobiety, zadowala się jej śmiechem, który potrafi wywoływać jak nikt inny:

Szczególniej mi ów hajduczek do serca przypadł, bo to ci taka bestyjka tak smutki rozgoni, że i łasica lepiej myszy nie rozpędzi. Cóż bowiem są smutki, jeśli nie myszy, które gryzą ziarna wesołości złożone w naszych sercach? [PW 59].

I choć Zagłoba zdradza chwilami skłonność do melancholii, to jawnie deklaruje dystans do pielęgnowania własnego smutku: „Głupi, kto smutki prowiantuje, zamiast je o głodzie trzymać, żeby bestie zdechły jako najprędzej!” [PW 45]. To jedna z ostatnich buńczucznych fanfaronad bohatera, który – jak pamiętamy – cierpiał wielokrotnie i głęboko. Po raz kolejny jednak przeistacza się we własne przeciwieństwo, kpiąc ze swego bólu. Sukces takiej postawy – pisze Freud – „polega na tryumfie narcyzmu, na zwycięsko podkreślanej nienaruszalności „ja”. „Ja” wzbrania się, nie pozwala, by realność przywiodła je do cierpienia, obstaje, by trzymać z dala od siebie traumy świata zewnętrznego, ba, pokazuje, że stanowią one dlań tylko asumpt dla czerpania zysku rozkoszy”⁴⁵.

⁴⁴ „Zosia wybiegła i usłyszełszy wybuch śmiechu, który przywitał ją w sąsiednim pokoju.

– Prawda, jaki dźwięczny śmiech? – mówił Traddles. – Prawdziwa przyjemność tego słuchać; całe mieszkanie się ożywia. Dla takiego starego kawalera jak ja to rozkosz” (Ch. Dickens, *David Copperfield*, dz. cyt., t. 1, s. 56–57).

⁴⁵ Freud, *Humor*, dz. cyt., s. 266.

4. „I klnać, odmawia pacierz lub dwa w trwodze”

Wbrew Bergsonowi, śmiech, jaki wywołuje Zagłoba, nie jest dziecinny. To śmiech dorosłego, który świadom egzystencjalnych konieczności ludzkiego losu broni swej świadomości przed bezmyślnym przyzwyczajeniem do okrucieństwa i absurdu wojny. Przepych powieściowej batalistyki ma u Sienkiewicza często gorzki kontrpunkt w postaci perspektywy jednostki, która nie pojmuje sensu bratobójczej rzezi. Pęknięcia w komicznej konwencji postaci Zagłoby są uzasadnione, kiedy spod maski niepowagi wyziera wiedza tego, który świetnie zdaje sobie sprawę, jak niewiele jest w historycznym świecie *Trylogii* powodów do śmiechu. Narracja przygody stara się marginalizować tę wiedzę lub przykryć kłopotliwe subtelności tekstu maszynierią ciekawej fabuły. Kiedy jednak opanujemy popęd fabularyzacji i pozwolimy rozproszyć się zdarzeniu w niefunkcjonalne fabularnie sensy, wówczas tekst traci wyrazistość, gęstnieją znaczenia, przestajemy podążać prostą drogą rozpoznania, przymuszeni do interpretacji.

Szczególnie wyraźny jest ów zabieg w scenie, kiedy Zagłoba u boku Skrzetuskiego oczekuje na początek bitwy.

Pan Zagłoba trzymając się ciągle przy Skrzetuskim spoglądał na owo morze ludzkie i mruczał:

– Jezu Chryste, po cóżes stworzył tyle tego tałałajstwa! To chyba sam Chmielnicki z czernią i wszystkimi wszami! Nie rozpustaże to, powiedz mi waszmość? Czapkami nas pokryją. A tak dobrze przedtem bywało w Ukrainie! Wałą się i wałą! bogdaj was diabli w piekle walili. I wszystko to na naszą skórę. Bogdaj ich nosaczna zżarła!

– Nie klńj waść. Dziś niedziela.

– A prawda. Dziś niedziela, lepiej by o Bogu pomyśleć... Pater noster qui es in coelis... Żadnego respektu od tych łajdaków spodziewać się nie można... Sanctificetur nomen Tuum... co to się będzie działo na tej grobli!... Adveniat regnum Tuum... Już we mnie dech zaparło... Fiat voluntas Tua... Bodajecie wyzdychali, hamany mężobójcze!... Patrz no waść! Co to?

Oddział złożony z kilkuset ludzi oderwał się od czarnej masy i sunął beładnie ku grobli.

– To harcownik – rzecze pan Skrzetuski. – Zaraz nasi ku nim wyjadą.

– Czy to już koniecznie bitwa się zacznie?

– Jak Bóg na niebie.

– Niech to diabli porwą! – (Tu zły humor pana Zagłoby nie miał już miary).

– A waść to patrzysz jakby na teatrum w mięsopust! – wykrzyknął z niechęcią do Skrzetuskiego – jakby nie o waści skórę chodziło! [OM I 414–415].

Konstrukcja tej sceny opiera się na dwóch chwytach. Pierwszy realizuje kuriozalna retoryka stylistycznego przeplotu, w którym Zagłoba łączy frazy modlitwy *Ojcze nasz* z przekleństwami miotanymi na wroga. Kiedy jednak zamilknie śmiech z typowego zestawienia „wysokiego” z „niskim”, wówczas każdy nawrót powagi odsłania wieloznaczne zaplecze komizmu Zagłoby. Przede wszystkim modlitwa i przekleństwo zostają zrównane retorycznie. Czy mamy do czynienia z wyostreniem kontrastu, czy przeciwnie – z bluźnierczą niwelacją różnicy między fundamentalnie różnymi wypowiedziami? Wiele zależy od tego, jakie postawimy pytanie. A jeśli o komizm, wówczas odkrywamy konfrontację stylów w ramach tradycyjnego *decorum*. Jeśli jednak uznamy, że sensy tej sceny wykraczają daleko poza komiczną konwencję? Nie spieszymy się z odpowiedzią. Jak już wspominaliśmy, Sienkiewicz chętnie powtarza ulubione chwyt.

W powieści *Na polu chwały* sięgnął dwukrotnie po takie rozwiązanie kompozycyjne, choć z udziałem tej samej postaci. Ksiądz Woynowski, były żołnierz, karci swój drób odmawiając przy tym *Ojcze nasz*. Beszta równocześnie oswojoną lisicę, która drży z żądzy na widok ptaków:

Pater noster [...]

– A zawsze skóra na tobie drży, skoro je ujrzysz... Co dzień to samo... Nauczę się przyrodzone żądze hamować, bo wikt masz zacny i głodo nie cierpisz [NPCH 48–49].

zaczął od początku:

– Pater noster... [...]

I znów przerwał.

– Wijesz się, wijesz – mówił kładąc rękę na grzbiecie liszki. – Taka już paskudna w tobie natura, że ci nie tylko jeść, ale i zabijać trzeba [NPCH 49].

Adveniat regnum tuum... O taka córko! wiem, co byś odrzekła, że i człek libenter perdes manducat, ale to wiedz, że człek chociaż w post daje im spokój, a w tobie chyba sprośnego Lutra dusza siedzi, bo ty byś i w Wielki Piątek mięso żarła. Fiat voluntas tua... Truś truś! truś!... sicut in coelo – naści jeden z drugim jeszcze po kaczanie!... et in terra... [NPCH 49].

Podobnie zrzedzi na gołębie, które mimo odległej wiosny „nadto koło siebie zachodzą i depcą, i gruchają” [NPCH 49]. Sam jest byłym żołnierzem, dawnym towarzyszem Wołodyjowskiego, który wyrzekł się morderczych nawyków i „przywdział, wskutek pewnej okropnej przygody, suknię kapłańską”, mimo to odczuwa czasem stare popędy wojny. Komiczność tej sceny wynika z ukazania kłopotliwego sąsiedztwa idei i ciała. Sienkiewicz nie może rozstać się z tym konceptem, bo na koniec znów go wykorzystuje, kiedy Woynowski przyłącza się do wyprawy wiedeńskiej Sobieskiego. Zmawia różaniec, ale myśl, że mógłby popisać się dawną skutecznością zabijania sprawiła,

że począł się mylić w różańcu: „Zdrowaś Maria... bij! morduj!... Łaskiś pełna – w nich!... Pan z Tobą – różnij!” Aż się wreszcie opamiętał: „Tfy! do licha! sława dym... Czy mnie ta giez ukąsił? Non nobis! non nobis, sed nomini tuo...” I jął uważniej przesuwac paciorki [NPCH 210].

W tej na pozór jowialnej scenie odkrywamy kliszę sceny groźnej, niepojmowalnej wręcz, kiedy to Andrzej Kmicic zmawia różaniec przy wtórze krzyków mordowanych przez Tatarów elektorskich poddanych. Wtedy także jedyną jego troskę stanowi dbałość o wierne odtworzenie modlitwy.

Drugi składnik tekstowy rozmowy przed bitwą zawiera sugestywnie skonkretyzowany motyw *theatrum mundi*. Zagłoba nie rozumie Skrzetuskiego, jego rutyny, poczucia zwyczajności tam, gdzie on widzi grozę nadchodzącej śmierci, a zwłaszcza bierności wobec nieszczęścia: „Nie proszę, nie jęczę, nie przeklinam, łbem o ścianę nie tłukę, chcę jeno spełnić, co do mnie należy” [OM II 191]. Zagłoba jest całkowitym przeciwieństwem Skrzetuskiego. Nie tylko w tej scenie. Jako wolontariusz nie podziela jego stosunku do służby wojskowej, podejrzewa o uczuciowy chłód, zwłaszcza nie pojmuje jego postawy wobec porwania Heleny:

złość porwała pana Zagłobę. „Zaliby on miał zamiar jej zaniechać? – pomyślał. – Jeśli tak, niechże mu Bóg sekunduje! [...] Ale znajdą się tacy, którzy będą ją jeszcze ratowali, chyba bym wprzód ostatnią parę wypuścił!” [OM II 39].

muszę się już chyba przed waćpanami z tej myśli spuścić, gdyż mi jest wcale nieznośna: oto czyście waściowie nie zauważyli, że od niejakiego

czasu Skrzetuski – nie wiem, może dysymuluje – ale taki jest, jakby najmniej z nas wszystkich o salwowaniu onej niebogi myślał [OM II 48].

Obaj przez długi czas nie darzą się szacunkiem. „– Ten szlachcic – rzekł – rad klimkiem rzuci. Jemu nie można wierzyć. Nie! nie!” [OM II 190] – powie Skrzetuski, mimo że Zagłoba uratował mu już raz Helenę. Zagłoba z kolei, oburzony bezmyślnym czy też po prostu podsztytnym rutyną spokojem Skrzetuskiego, wybucha:

A waść to patrzysz jakby na teatrum w mięsopust! – wykrzyknął z niechęcią do Skrzetuskiego – jakby nie o waści skórę chodziło!

Sarkastyczne przypomnienie, że to dzieje się naprawdę, wydaje się swobodną parafrazą znanej fraszki Kochanowskiego: *O żywocie ludz kim*, gdzie znajdują się podobne słowa:

Wierzę, że tam na niebie masz mięsopust prawy,
Patrząc na rozmaite świata tego sprawy.

Pełna dezaprobaty złość Zagłoby wynika ze świadomości, że pozycja, której pragnie bohater fraszki – pozaświatowego obserwatora – nie jest dostępna człowiekowi. Nie ma się tu z czego śmiać, bo w rzeczywistości, będącej udziałem postaci, nie istnieje żadna pozycja, z której mógłby bezpiecznie przyglądać się światu czy choćby pozwolić sobie na pełen dystansu śmiech mędrca⁴⁶. Na śmiech może sobie pozwolić tylko „Wieczna Myśl” – peryfrazą „Boga filozofów” – z cytowanej fraszki. O nim pisał wszak Kochanowski w innej fraszkce pod tym samym tytułem:

Naśmiawszy się nam i naszym porządkom
Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom.

Ale w świecie *Trylogii* nie ma działającego Boga, jego prerogatywy przejął narrator i to on reprezentuje perspektywę widza mięsopustnej komedii:

⁴⁶ Wbrew Zagłobie, samemu Sienkiewiczowi bliski był łagodny, estetyzujący stoicyzm. Obdarzył nim bliskiego sobie bohatera *Wirów*. Groński „był więcej widzem niż aktorem na scenie świata, ale widzem życzliwym, żywo odczuwającym i nadzwyczaj ciekawym. Sam też przyrównywał się czasem do człowieka, który siedząc nad rzeką i przypatrując się jej biegowi wie wprawdzie, że musi się ona stoczyć do morza i zginąć w nim, ale interesuje się jednak i ruchem fali, i prądem, i wirami, i mgłą podnoszącą się z toni, i grą światła na wodzie” [W 86].

Myślałby kto patrząc z dala, że to turniej jakowy lub zabawa [OM I 417].

Człowiek – „myśl skończona” – nie powinien podlegać podobnej iluzji czy bezmyślności, która oburza Zagłobę w obojętnej postawie Skrzetuskiego. Właśnie powaga i spokój wydają mu się dziwaczne, a może i szalone. Jak pisał Brzozowski: „gdy czujemy się pełnymi majestatu w sobie, zawsze nasuwa się obawa, że coś poza nami uprawia z nami jakąś cyniczną grę w piłkę”⁴⁷. Brak tej obawy u Skrzetuskiego irytuje Zagłobę. Ambiwalencja postaci osiąga w przytoczonej scenie poziom najwyższy. Chcielibyśmy ją zażegnać, mówiąc, że to tylko strach fanfaronu podsuwa jego słowom filozoficzną mądrość. To jednak nie jest izolowany motyw w twórczości Sienkiewicza. Już w *Niewoli tatarskiej* autor sięga po topikę teatru świata, kiedy Zdanoborski wypowiada historyczny fatalizm Dzikich Pól:

Ziemia to jest mężów walecznych, którą kopytami końskimi depcą Polacy, Kozaki i Tatarzy w ustawicznym harcu, jedni za drugimi zbrojnie się uganiając. A tak całe pokolenia, jak one figurki w papierowym zapustnym *teatrum*, ukazują się i nikną [*Niewola tatarska* DV 9].

Gorzka wizja nietrwałych ludzkich pokoleń nie budzi niepokoju rycerza-męczennika, ale w innym utworze sprzed *Trylogii* – *Selim Mirza* – stary kłusownik Mathieu powie o walczących Francuzach i Prusakach, że „jedni zabijają drugich. Palą przy tym wioski, a Pan Bóg patrzy na to i nie grzmi” [*Selim Mirza*, D IV 183]. Inne postacie nie próbują zrozumieć tego, co się dzieje, wyrażając jedynie swoje zagubienie w koszmarze wojny, którego myśl nie potrafi przeniknąć. Bezradny umysł sięga więc do pozornie tłumaczących rzeczywistość alegorii:

Dla człowieka myślącego służba wojenna ma jeszcze tę obrzydliwą stronę, że nigdy nie wiesz, co się z tobą robi. Jakaś ręka posuwa tobą jak pionkiem, i oto wszystko [*Selim Mirza*, D IV 212].

Świadomi wariantów tego motywu w twórczości Sienkiewicza – dostrzegamy, jak bardzo zawikłane są poziomy komiczności w omawianej scenie. Śmieszna jest retoryka pomieszanych stylów modlitwy i przekleństw maskująca strach Zagłoby, gorzko-zabawna jest aluzja do fraszki Kochanowskiego, ale zestawione razem tworzą w kontekście fabuły wypowiedź, która znosi komizm tekstów składowych. Podob-

⁴⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, w: *Eseje i studia o literaturze*, dz. cyt., t. 2, s. 885.

nie znoszą swą odrębność: modlitwa i przekleństwo w ustach Zagłoby – oba dyskursy są równie bezradnymi zaklęciami przerażonego bohatera, który wie, że na tej scenie intelekt nie może wiele ugrać, bo „tu nic i po fortelach. Nie głowa, jeno ręce wygrywają. Tu ja głupi przy panu Podbipięcie” [OM I 413]. „Na nic fortele! na nic fortele! głupi wygrywa, mądry ginie!” [OM I 422].

Można zaobserwować, jak z drobnymi modyfikacjami motyw ów wędruje przez całą twórczość Sienkiewicza. Los jednostkowy i dzieje powszechne nie są przechodnie, nie uzgadniają się ani nie tłumaczą. Ciało wierzą w oporze wobec idei, która każe zapomnieć o zwierzęcej kondycji człowieka. Dychotomia tego, co ludzkie i zwierzęce w człowieku, jest dla pokolenia pozytywistów, wstrząśniętych „szokiem darwinowskim”, szczególnie dotkliwa. Dzięki łasce literatury jednostkowy rozum i zdolność wzbudzania śmiechu oszukują czasem w powieściowym świecie brutalną siłę. Śmiech odbiera na chwilę powagę historii, przekształcając ją w karnawał, w „boże igrzysko”. Wprowadzając Zagłobę do powieści historycznej o katastrofach militarnych i politycznych, gdzie najdosłowniej tysiące ludzi walczy o biologiczne przetrwanie, pisarz łągodzi obraz rzezi, odgrywanej przez ludzkie figurki, ale równocześnie eksponuje niepojmowalny absurd dziejów.

W eseju *Śmiech* Tadeusz Żeleński (Boy) wyraził przekonanie bliskie Sienkiewiczowi, że śmiech ma przedziwną moc, zarazem indywidualizacji śmiejącego się, jak i integrowania go ze światem innych śmiejących się ludzi i z sobą samym. Śmiech „jest jakimś ekstatycznym stanem percepcji świata, może radosnym i zdziwionym wytyczaniem granicy między własnym »ja« a »nie ja«, między światem wewnętrznym i zewnętrznym oraz wyładowaniem tego stanu połączonym z rozkoszą”⁴⁸. Na podobny fenomen śmiechu zwraca uwagę Helmuth Plessner, kiedy stwierdza, że najbardziej niezwykła w śmiejącym się człowieku jest „jego ekscentryczna pozycja, [która] umożliwia mu ujęcie samego siebie oraz swojego świata, w którym jest u siebie i w którym się rozeznaje, jako ograniczonego i otwartego, swojskiego i obcego, sensownego i absurdałnego”⁴⁹. Ekscentryczny znaczy tu:

⁴⁸ T. Żeleński (Boy), *Śmiech*, w: *Pisma*, pod red. H. Markiewicza, Warszawa 1956–1958, t. XVIII (*Felietony III*), s. 23.

⁴⁹ H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska i Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 94.

świadom swego wyodrębnienia zarówno z natury, jak i z języka, chodzi zatem o wzajemne „szachowanie się” obu sfer egzystencji.

Zagłoba, będąc źródłem nieustannych popisów retorycznych, sam przebywa gdzieś poza retoryką. To „bycie poza” ujawnia się przede wszystkim w gwałtownych przesileniach uczuciowych (wieść o śmierci Heleny, odbicie Wołodyjowskiego i Podpięty, śmierć Podpięty, śmierć Rocha, śmierć Wołodyjowskiego), kiedy Sienkiewicz pokazuje czytelnikowi jego apatię, histeryczną radość, rozpaczliwy szloch, drżące ciało. Jeden obraz Zagłoby ma siłę wyrazu, która zmiata historyczny koloryt. Dzieje się tak w przywołanej poniżej scenie, kiedy patrzyśmy oczyma przyjaciół na wstrząśniętego śmiercią Heleny:

Myśleli nawet, że może, bólem zmożony, usnął na klęczkach, ale on po jakimś czasie wstał i usiadł na tapczanie; tylko był to już jakby inny człowiek: oczy miał czerwone i mgłą zasłże, głowę spuszczoną, dolna warga zwisała mu aż na brodę, na twarzy osiadło niedołęstwo i jakaś niebywała zgrzybiałość – tak że mogło naprawdę się zdawać, iż ów dawny pan Zagłoba, butny, jowialny, pełen fantazji, umarł, a został starzec wiekiem przyciśnięty i zmęczony [OM II 227].

To jedno z wielu wspaniałych pęknięć w jednorodnym na pozór tekście. Nie ma tu śladu historycznego dystansu. Dziwna poza, szczegóły mimiczne, fizjologia psychicznego wstrząsu, jaką kreśli autor, wyłącza tę postać z kostiumu i ograniczeń typologicznych czy gatunkowych. Niezwykła to scena, która pokazuje, jak wyobraźnia Sienkiewicza nie mieści się w konwencjonalnych ramach narracji przygodowej i sięga, jakby w cudownym roztargnieniu, po techniki realizmu psychologicznego. Spazm rozpacz ulegnie niedługo odwróceniu i dobre wieści sprawiają, że „stary tupał nogami, śmiał się, szlochał, na koniec chwycił Rzędziana za łeb, przycisnął do piersi i począł tak całować, że pacholek do reszty stracił głowę” [OM II 234]. Ale niedługo, żegnając Skrzetuskiego (który wychodzi ze Zbaraża), „jeno siwą, strapioną głowę wsparł na piersi rycerza i tak tulił się do niego jak niedołężne dziecko” [OM II 395].

Nieograniczona sztywną konwencją postać Zagłoby eksponuje ekstatyczne stany ducha i ciała, swobodnie wędrując między biegunami rozpacz i dzikiej radości. Właśnie dzięki tej elastyczności jest w *Trylogii* postacią najbardziej ludzką, co narrator potwierdza m.in. Zagłoba relacjonując pogrzeb Podpięty. Kiedy słynny kaznodzieja, ksiądz

Muchowiecki, „począł opowiadać wyjście i śmierć męczeńską pana Longina, wtedy już całkiem o retoryce i cytatach zapomniał, a gdy począł żegnać martwe zwłoki imieniem duchowieństwa, wodzów i wojska, sam się rozpląkał i mówił szlochając jak Zagłoba” [OM II 392].

I znów pytamy, za Prusem, czy to nie sprzeczność, że postać komiczna, sama komizm tworząca, ukazuje się nam w stanach krańcowej rozpacz, jęczy i szlocha najpoważniej. Ostre kontrasty narracji prowadzą nas do tajemniczej wspólnoty śmiechu i płaczu, do ich wspólnego, cielesnego źródła. Michel Montaigne, rozmyślając nad tym powinowactwem śmiechu i łez, tłumaczył, że różnica nie tkwi w samym obiekcie żalu lub śmiechu, tam „nic się nie odmieniło, ale dusza nasza patrzy na rzeczy innym okiem i wyobraża je sobie z innego oblicza”⁵⁰. Przywoływany już Plessner uważa, że zarówno śmiech, jak i płacz to ludzkie reakcje na sytuacje graniczne, które dezorganizują nasze oczekiwania i przyzwyczajenia. Są to „reakcje na kryzys ludzkiego zachowania w ogóle”⁵¹.

U Zagłoby są to reakcje na śmierć, choć nie każdą, ale taką, która dotyka osób kochanych. W ogromie śmierci, jaki rozciąga się przed oczami czytelnika *Trylogii*, Zagłoba pięciokrotnie wypowiada niezgodę na śmierć szczególnie bliskich mu postaci: Heleny, Podbiپیęty, Rocha, Baški i Wołodyjowskiego. Z tej piątki trzech męskich bohaterów umiera naprawdę, zgodnie z wyliczanką Zagłoby i liczbą części cyklu.

Co kogo pokochasz – raz, dwa, trzy – i już go nie ma, a ty siedz, troskaj się, martw, gryż, rozmyślaj [OM II 387].

Świat *Trylogii* to świat upojenia: wojną, władzą, miłością, zemstą, folgą, alkoholem, mową. Najwięcej pijący Zagłoba jest zarazem najbardziej daleki owemu upojeniu, choć z tej skłonności innych skwapliwie korzysta. Sekret jego słynnych „forteli” jest nadzwyczaj trywialny – polega na upijaniu przeciwnika: alkoholem i mową. Na tym jednak opierają się najsłynniejsze podstępny Zagłoby: uwolnienie Heleny (upojenie Kozaków Bohuna) i uwięzionych oficerów w *Potopie* (upojenie Rocha). Tak często pijany, sam nigdy nie upaja się wojną,

⁵⁰ M. de Montaigne, *Jak często płaczemy i śmiejemy się z tych samych powodów*, w: *Próby I–III*, ks. pierwsza, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac., wstępem i komentarzem opatrzył Z. Garczyński, Warszawa 1985, s. 334.

⁵¹ H. Plessner, *Śmiech i płacz*, dz. cyt., s. 162.

nie marzy o bitwach, nie pragnie sławy, nie lekceważy śmierci. To postać, która nie śni wojny, ale trwa w przebudzeniu, odporna na czary królowej Mab; ta bowiem – wedle słów Merkucja – mami mężczyzn zwodniczymi fantasmagoriami:

Czasem po szyi żołnierza przejeżdża,
By śnił o wrogich gardel podrzynaniu,
Wyłomach, klingach hiszpańskich, zasadzkach,
A także pitych na zdrowie pucharach,
Głębokich na pięć sążni; lecz po chwili
Bęben grzmi w uchu, zrywa się zbudzony
I klnąc, odmawia pacierz lub dwa w trwodze,
Aby znów usnąć.⁵²

5. Kontrnarrator

Talent komiczny i retoryczny Zagłoby nie został powołany, aby uzupełnić lub wyrazić sugestywniej opowieść. On jest dla naszej – czytelników – przyjemności. To postać utkana z fantazji podmiotu, który marzy o wyprowadzeniu w pole siły nierozumnej i brutalnej. Dlatego dotyka swoim dowcipem przede wszystkim silniejszych od siebie: Podbipięte, Wołodyjowskiego, Bohuna, Jeremiego, Sapiechę, Czarnieckiego, Radziwiłła, Lubomirskiego i wielu innych. Pozwala się śmiać swoim towarzyszom i nam – czytelnikom – ze zdarzeń i ludzi budzących lęk bądź szacunek. Wykorzystując przewagę własnej elokwencji, niezainteresowany prawdą, determinowany sytuacją, a nie ideą, Zagłoba bez skrupułów manipuluje wieloma bohaterami *Trylogii*: Bohunem, Burłajem, Rochem, Lubomirskim, Sapiechą, Forgellem, Janem Kazimierzem, Radziwiłłem. Jego słowo odnosi sukces – odurza i otumania słuchaczy, ponieważ apeluje do ich wad: miłości własnej, niewiedzy, głupoty, pychy, lekkomyślności, lenistwa. Stanley Fish przypomina, że „cała sztuka [retoryki], jak z żalem wyjaśnia to Arystoteles, wspiera się na »zepsuciu słuchaczy«”⁵³.

⁵² W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983, a. I, sc. 4.

⁵³ S. Fish, *Retoryka*, w: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, pod red. A. Szahaja, Kraków 2002, s. 428.

Zagłoba to nieustająca pochwała retoryki w jej etycznej dwuznaczności. Zgodnie z rozróżnieniem Richarda Lanhama, można określić go mianem „człowieka retorycznego”, ponieważ

jest aktorem, jego rzeczywistością jest publiczność, gra. Jego poczucie tożsamości zależy od ponownego utwierdzenia codziennych teatralnych postanowień. Jest on więc skoncentrowany na czasie i konkretnej lokalnej sytuacji. [...] Człowiek retoryczny jest nauczony nie odkrywać rzeczywistości, lecz manipulować nią. Rzeczywistością jest to, co jest akceptowane jako rzeczywistość, to, co jest użyteczne⁵⁴.

Zagłoba jest szarlatanem mowy, mistrzem w stwarzaniu pozorów prawdy poprzez nieustanne pobudzanie słowa fałszywego, wprowadzanie go w ruch, aby umykało namysłowi, odwracając uwagę słuchacza od swego znaczenia. Sienkiewicz hamuje chwilami pęd i groźną skuteczność swobody językowej postaci, wtedy Zagłoba sam deprecjonuje wagę swoich wypowiedzi, wskazując na ich samozwrotność i brak znaczenia.

– I!... tak się jeno sobie mówiło dlatego, żeby się para w gębie nie zagrażała i żeby język nie rozmiękł, co się od przydłuższego milczenia snadnie przytrafić może [P III 62].

Powyższa wypowiedź ma miejsce w drodze do Jerzego Lubomirskiego, któremu razem ze Skrzetuskim mają oddać list Czarnieckiego, namawiający pysznego marszałka, aby zechciał połączyć siły z Czarnieckim. Zagłoba nie tylko nie oddaje listu, ale sam przejmuje negocjacje. Wygłasza płomienną laudację cnót Lubomirskiego, oślepiając go nawet wizją korony królewskiej:

Ale – daj Bóg naszemu Kazimierzowi długie życie – królem gotowiśmy obrać!... i... obierzemy!

Tu pan Zagłoba sam się nieco przeląkł, czyli miary nie przebrał [P III 66].

Zachwycony i odurzony marszałek odda się pod dowództwo Czarnieckiego. Zagłoba zrelacjonuje to później cynicznie Czarnickiemu:

Łykał tak wszystko, com mu do gęby wkładał, jak karmny gąsior gałki, jeno mu grzdyka grała i oczy mgłą zachodziły [P III 73].

⁵⁴ R. Lanham, *The Motives of Eloquence*, New Haven 1976, s. 4, cyt. za: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, dz. cyt., s. 437.

Mowa Zagłoby nie służy rzeczy, ale władzy, jej kształtem nie kieruje troska o adekwatność wypowiedzi, ale jest wykwitem „woli mocy”. Sofistyka Zagłoby zdaje się być usprawiedliwiona, ponieważ nie służy jemu samemu, ale sprawie publicznej. Dobro (jedność w walce przeciw Szwedom) potrzebuje więc zła (kłamliwa mowa Zagłoby), aby mogło zatriumfować. Nie jest zatem sofistą ten, kto deprawuje język w szlachetnej intencji. Wszystko więc jasne, a dzięki prawdomównemu narratorowi znamy intencje bohaterów i wiemy, kto z nich używa mowy w swoim interesie, a kto w służbie publicznej. Sienkiewicz używa postaci Zagłoby także jako narzędzia demistyfikacji, w tym wypadku cudzych zdrad. On rzuci w twarz zarzut zdrady Januszowi Radziwiłłowi, ale także wskaże czytelnikowi pośrednio, że Skrzetuski o „rzymskiej duszy” nakłonił Kurcewiczową do zdrady Bohuna i przez to stał się przyczyną własnych nieszczęść. Jak rozsądnie zauważa Zagłoba: „Nie trzeba było Kozakowi ręki twej obiecywać, a potem go zdradzać” [OM I 260].

Wielofunkcyjność tej postaci komplikuje interpretację poszczególnych scen, zwłaszcza owe niepokojące powtórzenia, dzięki którym pewne motywy powracają w nieznacznie odmienionych kształtach, naruszając prostą ich wykładnię. Na początku tegoż *Potopu* oglądaliśmy jednak bliźniaczą scenę, której bohaterem był Janusz Radziwiłł, a pochlebcą pijany Szczaniecki [P I 400]. Tam jednak po słowach o koronie dla Radziwiłła rozlega się głośny śmiech zebranej szlachty. Dlaczego słuchacze nie śmieją się ze słów Zagłoby, kiedy nawet Lubomirski reaguje podobnie jak Janusz, mieniając się na twarzy?

Różnica tkwi wyłącznie w języku, którym Zagłoba posługuje się sprawniej niż Szczaniecki. Powtórzmy: nie intencja, ale skuteczność wypowiedzi okazuje się decydująca. Zagłoba zrównuje zresztą wszystkich magnatów w obrębie tego samego chwytu: „Pokaż któremu koronę i róg gronostajowego płaszcza, to możesz go pod włos głaskać jak charcie szczenię, jeszcze ci się ugnie i sam krzyża nadstawi...” [P III 68]. Szczaniecki „przebrał miarę”, bo do korony polskiej dorzucił Radziwiłłowi jeszcze cesarską, przez co powstała hiperbola, która zmieniła laudację w ironiczne szyderstwo. Język polityki okazuje się w świetle tych scen amoralnym narzędziem manipulacji i nie zmienia tego fakt, że Sienkiewicz oddał go do dyspozycji postaci, która znajduje się po „dobrej” stronie w obrębie powieściowej aksjologii. Na tym nie

koniec, bo sofistyczna gra z motywem korony powraca po raz trzeci i tym razem Zagłoba obsadza tam siebie samego:

Bo jeśli który z nich myśli, mam się za gorszego od niego, to niech mu od własnej pychy żywot pęknie... Taki dobry Zagłoba jak i Lubomirski, tylko w fortunie różnica... [...]. Daj Boże naszemu królowi jak najdłuższe życie, ale na wypadek elekcji sobie wolałbym dać kreskę jak jemu... Roch Kowalski dałby mi drugą, a pan Michał oponentów by wysiekl... [P III 68].

Co znaczy to potrojenie, które zrównuje dwóch magantów (zdrajcę i obrońcę ojczyzny) oraz zwykłego szlachcica? Najłatwiej rozwiązać funkcję trzeciej odsłony objaśnieniem, że Zagłoba przestaje być sprytnym dyplomatą i wraca „do siebie”, do swego kręgu typologicznego – świata błazenady i fabuł spod znaku „z chłopą król”. Wiemy jednak, że ta postać jest zawsze „czymś więcej” i pamiętać trzeba, że w *Potopie* Zagłoba jest jednym z reprezentantów groźnej szlacheckiej anarchii, kiedy wzbudził rozruchy przeciw decyzji królewskiej o uwolnieniu Wittenberga⁵⁵.

Konsekwencja Sienkiewicza idzie jednak dalej i w *Panu Wołodyjowskim* spełnia się fantazja Zagłoby – on sam zajmuje miejsce Radziwiłła i Lubomirskiego. Nikt nie kusi go, co prawda, koroną, ale czyni z niego autor istotne narzędzie w grze o tron. Autorytet, jakim cieszy się wśród szlachty, sprawia, że staje się łakomym kąskiem dla stronnictw elekcyjnych. Przybywa zatem do niego w odwiedzin wytrawny polityk, książę podkanclerzy Olszowski, który stosuje wobec Zagłoby znane nam już chwytły retoryczne. Okazuje się, że w innych niż Zagłoby ustach, działają znakomicie, bo karmiony nimi „puszył się [...] niezmiernie, czerwienił, pocił” [PW 148]. Tak bardzo wypełnia mu głowę mowa Olszowskiego, że traci zdolność nie tylko samodzielnego myślenia, „ale w ogóle nie miał wcale i tych myśli, które zręczny książę podkanclerzy już mu był wmówił. Zresztą sam wiedział o tym i rozumiał, że podkanclerzy ciągnie go w jakąś stronę, ale umyślnie ciągnąć się pozwolił, bo mu to pochlebiało wielce” [PW 15].

⁵⁵ „Umieć na ludzi przekonująco działać słowami. W sądzie skłaniać sędziów, a w radzie radców, a na zgromadzeniu publicznym publiczność i na każdym innym zebraniu, jakie tylko bywają zebrania obywatelskie. Toż, jeśli taką moc posiadasz, to niewolnikiem będziesz miał lekarza, niewolnikiem i nauczyciela gimnastyki, a ów dorobkiewicz, pokaże się, że się dorabia dla ciebie, który potrafisz mówić i nakłaniać tłumy” (Platon, *Gorgiasz*, tłum. W. Witwicki).

Oto powtarza się sytuacja, jaką pamiętamy z *Potopu*. Tam Zagłoba pochlebstwem i sprytną perswazją namówił Lubomirskiego do współdziałania z Czarnieckim. Tu sam znajduje się w roli Lubomirskiego, a podkanclerzy stara się przekupstwem i pochlebstwem skłonić go do popierania Michała Korybuta. Ostatecznie Zagłoba oprze się korupcyjnej propozycji i odsłoni grę księdza Olszowskiego, i choć poprze bliskiego podkanclerzemu kandydata, to swoją decyzję opatrzy takim uzasadnieniem:

Będę promował dla księżnej wdowy, dla moich przyjaciół, dla ufności, jaką mam w rozumie (tu pan Zagłoba skłonił się), z którego ta Minerva wyskoczyła, ale nie dlatego, żem sobie dał wmówić jako małe dziecko, że to moja inwencja; nie dlatego wreszcie, żem kiep, ale dlatego, że jak mi ktoś mądry co mądrego mówi, to stary Zagłoba powiada: Zgoda! [PW 152].

W ten sposób pisarz ochronił polityczną wolność swego ulubionego bohatera, pokazał jednak, że język nie leży w niczyim depozycie oraz że nie ma nikogo, kto byłby wolny od czaru mowy. Zestawiając cztery warianty tego samego motywu, dostrzegamy jak mimochodem ilustruje Sienkiewicz proces, w którym ta sama wypowiedź likwiduje odrębność obiektów, jak bezcielesność języka pozwala obsadzać nim bez przeszkód niejasne fantazje i pragnienia tak znacząco różnych bohaterów.

Ostatecznie, to na sobie doświadcza Zagłoba najbardziej skutków własnej wywrotowej postawy wobec języka. Spośród wszystkich postaci *Trylogii*, on najczęściej udaje kogoś innego. Zdrada, oszustwo, przebranie, przekradanie się, kłamliwa mowa – to jego semantyczna aura. Zagłoba używa mowy jako zasłony, to jego forma obrony, dużo rzadziej ataku; takiej wypowiedzi nie interesuje rzecz, ale umykanie siłę; to strategia, którą sam obrazowo opisze: „Głupi ogar, co za ogonem bieży, bo i nie dogoni, i niczego pocziwego się nie dowącha, a w ostatku i wiatr straci” [OM II 92]. Metafora łowiecka ilustruje prawidłą stosunku do języka, w którym sens nie jest celem wypowiedzi, ale przynętą podrzuconą przeciwnikowi. Większość wypowiedzi Zagłoby jest nieasertoryczna, zwłaszcza, kiedy dotyczą jego przeszłości. Nie da się wytropić prawdziwych znaczeń jego słów, trzeba ich raczej szukać w relacjach między wypowiedzią a sytuacją, w jakiej ona powstaje.

Powstając pod presją groźnych często wypadków, mowa Zagłoby rzadko ma czas i przestrzeń, aby się rozwinąć. Sienkiewicz nie pozwala mu się rozgadać; przymusza do ciętego dialogu, kłamliwej genealogii, szyderstwa, a kiedy już nie ma miejsca na wykręt, używa aforyzmu. Aforyzm, który też zwykle powstaje pod ciśnieniem sytuacji, jest swoistym fortelem mowy, która udaje refleksję; udaje, że można ją zastąpić, wymigać się krótkim wywodem „na skróty”⁵⁶.

Ukształtowana przez wymogi fabuły mowa Zagłoby najrzadziej przybiera formę narracji uzupełniającej. Jest tak niewątpliwie w zakończeniu *Ogniem i mieczem*, kiedy Zagłoba najpierw relacjonuje pani Witowskiej dalszy ciąg wydarzeń po wyjściu Skrzetuskiego ze Zbaraża. Zapowiada trwanie wojny z Chmielnickim, której już w *Ogniem i mieczem* nie oglądamy. Najbardziej jednak niezwykły jest finał, w którym opowiada o oblężeniu Zbaraża. Na oczach czytelnika wojna po raz kolejny zastyga w pieśń. W tej wewnątrzpowieściowej lekcji narratywizmu Sienkiewicz każe opowiadać Zagłobie jeszcze raz to, co opowiadał wcześniej w pięciu rozdziałach narrator. Opowiadanie Zagłoby odwołuje się do „pamięci lub imaginacji” słuchaczy. Ale skoro oni znają treść, bo tam byli, a my znamy, bo przeczytaliśmy powieść, to czemu służy skrótna repetycja w zakończeniu powieści? Andrzej Stoff twierdzi, że tego rodzaju narracje Zagłoby nie uzupełniają narracji głównej, ale są autonomicznym „popisem gawędziarskim”⁵⁷ starego żołnierza. Przeczy temu jednak komentarz narratora, który zwraca uwagę na inne funkcje opowieści.

Zagłoba „opowiadał tym, którzy byli tylko pod Zborowem” [OM II 440]. Wstępuje (bez czapki) na starannie przygotowaną scenę (krąg rycerzy na czele z panią Witowską, kniaziówną i Skrzetuskim). Ale nie on ani nawet jego bezpośrednie słowa są aktorami, tylko mowa głównego narratora, który przedstawia w zarysie relację Zagłoby i prezentuje reakcje słuchaczy. Dla nas powstaje przedstawienie narra-

⁵⁶ Oto przykład specyficznej poetyki aforyzmu Zagłoby, której analiza przekracza zakres problematyki tego rozdziału:

„Wolę śmierć! – przerwała kniaziówna.

– Ja zaś wolę życie, bo śmierć to na raz sztuka, od której się żadnym dowcipem nie wykręcisz” [OM I 280]. Sens tej wypowiedzi jest przecież banalny: „chcę żyć”. Aforystyczną błyskotliwość nadaje jej sytuacja wypowiedzi – riposta na szermowanie przez Helenę pragnieniem śmierci, zanim podjęło się próbę przeżycia.

⁵⁷ A. Stoff, *Zagłoba sum!*, dz. cyt., s. 300.

cji. Funkcją opowiadania jest, po pierwsze, wzbudzić podziw i szlachetną zazdrość, aby „ci, co tam nie byli, z żalem myśleli, że nie byli” [OM II 440]. Po drugie, aby ci, co tam byli, mogli pojąć sens własnego doświadczenia, któremu grozi niemota, zapomnienie lub retoryczna bezradność:

Rycerzom świeża pamięć lub imaginacja przywodziła przed oczy te krwawe dzieje: więc widzieli okop jakoby morzem otoczony i wściekłe szturmy; słyszeli wrzaski i wycia, i huk armat i samopałów, widzieli kniazia w srebrnych blachach na okopie – wśród gradu kul... Potem nędzę, głód, owe noce czerwone, w których śmierć krążyła jak złowrogi ptak nad okopem... wyjście pana Podbięty, Skrzetuskiego... I słuchali wszyscy [OM II 440].

Znamy ten styl, te porównania, retoryczne obrazy, ale oni nie. Sienkiewicz udziela swoim postaciom łaski sensu, której być może nie doznali ich historyczni protagoniści. Dzięki tej scenie czytelnik *Ogniem i mieczem* może zobaczyć bezpośrednie działanie kompensacyjne opowieści. Widzi piękno i grozę historii, jej zbiorowy, wspólnotowy podmiot oraz wyrastający z niego sens jednostkowego bohaterstwa: „– on to sprawił! To rzekłszy pan Zagłoba wskazał na Skrzetuskiego” [OM II 440]. Na naszych oczach, dzięki literaturze, dokonuje się cud przemiany: zrujnowany świat wojny domowej przeistacza się w ład, który przeczy rzeczywistości, historii, a zwłaszcza dalszym informacjom powieściowym. Mimo to słuchamy oczarowani; nie tylko my, „Skrzetuski zasłuchał się także – jakby czegoś nowego dla siebie słuchając” [OM II 440].

Czyżby szyderca sprzymierzył się ze swym przeciwnikiem – narratorem? To niezwykle intrygujący moment powieściowej akcji, w którym Zagłoba jest poważny i patetyczny – nie śmieje się, ani nie wzbudza śmiechu, a jego postawa wobec języka zmienia się z komiczno-subwersyjnej na poważną, bo też jej celem jest wzniosłe przedstawienie bohaterskich czynów. Zmiana ta nie przyjmuje jednak formy jego własnej wypowiedzi, ale zostaje zrelacjonowana w języku narratora. Inaczej mówiąc, Zagłoba został zakneblowany językiem narratora. Docieramy w ten sposób do granic postaci, której ta, decyzją autora, nie może przekroczyć. Kpiarz i sofista, który kwestionował stabilność znaczenia i ład stylu wypowiedzi nie może nagle przemówić poważnie, bez własnego szyderczego cienia. Na czas tej opowieści

ci Zagłoba traci więc językową autonomię i zostaje wchłonięty przez narratora głównego.

Sienkiewicz nie pozwolił nam też na opuszczenie powieści w stanie rozkosznego odurzenia cudownym obrazem krzepiącego działania opowieści. W epilogu wraca realistyczne spojrzenie narratora, który bezlitośnie przypomina, że koniec literatury nie jest końcem historii, że „nawet nie zakończył się tam jej akt pierwszy” [OM 442]. Także precyzyjna data końca bitwy pod Beresteczkiem („poniedziałek, siódmego lipca 1651 roku” [OM II 447]) nie osłabia surowej prawdy, jaką przypomina autor w ostatnich zdaniach: „Wojny domowe [...] ciągnęły się jeszcze długo” [OM II 449]⁵⁸. Literatura opuszcza scenę, zostawiając miejsce historii; postacie tracą wyrazistość, wracają tam, skąd przyszły, jakby na powrót wsysane przez skąpą narrację źródeł, niwelującą indywidualność postaci; znów przypominają „figurki w papierowym zapustnym *teatrum*, [które] ukazują się i nikną” („mały pułkownik z szablą nad głową” [OM II 448]; „pewien ryccerz znajomy” [OM II 449]).

Nie ma więc spektakularnego zakończenia *Ogniem i mieczem* (podobnie jak pozostałych części cyklu) poza narracją przedstawioną Zagłoby, którą – nawet mimo wsparcia narratora – trzeba uznać za jeszcze jedną z jego wspianiałych fanfaronad. Nie wyraża ona idei powieści, nie przedstawia wiarygodnego obrazu historii, dlatego tej wersji nie rekomenduje w pełni narrator. Po co więc autor koi nas tym obrazem, przemieniając w zaśluchane dzieci, aby potem zbudzić brutalnie w epilogu?

Zadanie ukojenia czytelnika autor powierzył postaci błazeńskiej, która wciela wielkość i nędzę języka. Śmiech z jego facecji przeobraża nas w zaczytane dzieci, którym przez chwilę wydaje się, że historia jest naszym domem, a nie grą sił i procesów, których nie rozumiemy,

⁵⁸ Wbrew pozorom zakończenia poszczególnych części *Trylogii* wcale nie są jednoznacznie optymistyczne, choć wydaje się, że autor nie waha się – jak powiada Henry James – „rozdawać na końcu nagród, emerytur, żon, dzieci, milionów, dodatkowych akapitów oraz pogodnych komentarzy” (cyt. za: R. Eigelstone, *Identyfikacja a świadectwo jak gatunek*. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 27). Wojciech Dzieduszycki pisał wręcz, że: „Po przeczytaniu książki zostaje rozpacz tylko i nieporadność straszna. A takim przenigdy nie powinien być duch polskiej książki” (W. Dzieduszycki, *O powieści „Ogniem i mieczem”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 37). „Smutnym pokrzepieniem” nazwał to Wilhelm Feldman (*Prorok smutnej przeszłości*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 278).

a jedynie doświadczamy ich mocy. To jednak tylko uciészne anegdoty i powiedzonka krotocwilnego łgarza, który nie pozostawia złudzeń, że śmiech to broń słabych, świadomych, że oszukują nim siłę zasłuchaną na chwilę w szybki bieg mowy, ale gdy ta ścichnie, przebudzona siła na nowo odzyska pole. Mimo tej świadomości, bez wythchnienia, jaki daje śmiech, umysł „człowieka historycznego” doznaje jedynie ciśnienia przeszłości, która pcha go ku niejasnej przyszłości. A o niej także nic rozsądnego powiedzieć nie można poza tym, że kieruje nas „dokąd poszli tamci, do ciemnego kresu”. Czytelnik *Trylogii*, który już się nie śmieje, nie dostaje na pocieszenie równie wzniosłych, co Herbertowe słów, a jedynie upiorne (zawsze spełniające się) proroctwo Chmielnickiego: „Trupy jutrzejsze to uczują”.

Baudelaire zobaczył w ludzkiej zdolności do śmiechu świadectwo naszego egzystencjalnego rozdarcia, Sienkiewicz rozpiął owo rozdarcie na olśniewające meandry sensów, jakie rozsnuwa postać Zagłoby. Napisanie takiej postaci to mądre błazeństwo literatury, która przynosi wythchnienie słuchającym jej słów realnym istotom, udręczonym swoją historyczną koniecznością i skończonością. Sienkiewicz, autor i mądry człowiek, nie chciał używać literatury do wiwisekcji naszej rozpacz; rolę fikcji widział raczej w niesieniu ulgi, niż w bolesnym penetrowaniu tego, na co i tak nie da się zaradzić⁵⁹. Nieśmiejący się Zagłoba, postać całkowicie fikcyjna, z literatury zrobiona, rozśmiesza tych, co borykają się z obrazem własnej, przyszłej historyczności, która w najlepszym razie będzie pośmiertną teatralizacją trupa przemawiającego głosem historyka.

Śmiejąc się z komicznych scen *Trylogii*, nowoczesny czytelnik doznaje przyjemności opartej na iluzji, że śmieje się ze świata innego niż jego własny, śmieje się z historii, która dzięki temu śmiechowi здаje się pojmowalna, ma ludzką miarę. Śmiech ów powinien być nieco historyczny, bo towarzyszy mu przeczucie, że drwina z historii może być tylko unikiem świadomości, nie zaś szansą na rozumienie. Wiedza historyczna autora sprawia, że fabularyzacja dziejów w kolejnych tomach *Trylogii* coraz bardziej mu się komplikuje i wymyka, stając

⁵⁹ Pisał w tym kontekście o planowanej fabule *Quo vadis*: „Winicjusza, który jest gwałtownik, nawrócę – Lygię pokażę na rogach byka, ale oboje nawróconych połączę, bo trzeba, żeby choć w literaturze było więcej miłosierdzia i szczęścia, niż jest w rzeczywistości. W ten sposób książki mogą być pociechą życia, jak była niegdyś filozofia” (Do Kazimierza Morawskiego, ok. 1 IV 1905 [Li III/2, 128]).

się nieosiągalną nawet dla najwięcej wiedzącego narratora. Zagłoba daje Sienkiewiczowi możliwość żartu z historii, czyli podważenia i zaprzeczenia – poprzez śmiech – wzniosłości i wyłączności tej historii, którą dysponuje narrator, a do której ani autor, ani my – czytelnicy – nie mamy dostępu poza fikcją. Postawa Zagłoby nie przynosi pocieszenia, bo przecież ten, kto żartuje z historii, sam nie może się śmiać. Korzyść jest po naszej stronie, jeśli przyjmiemy, że śmiech jest spazmem świadomości, darowanym jej przez powagę jako antidotum na skrytą rozpacz powszedniego trwania.

Popisy przemocy

piórami miecze i włócznie.

Ogniem i mieczem

Vulnera zadane piórem niemniej bolą niż te,
które czyni miecz albo kula.

Na polu chwały

1. Tekst w afekcie

Po napisaniu *Krzyżaków* Sienkiewicz nie stworzy więcej spektakularnych opowieści o wojnie. Zapowiadał to już w liście do Karola Potkańskiego z 21 VI 1896 r.: „Po *Krzyżakach* mam zamiar wyprząc jeśli nie zupełnie, to przynajmniej od zbyt wielkich furgonów” [Li III/3, 50]. Potwierdził zaś po zakończeniu powieści w liście do Ignacego Bałińskiego z 5 grudnia 1900 r.:

Jakoż jakkolwiek zgładziłem w moich powieściach ze świata nie mniej ludzi od Napoleona lub Moltkego, obecnie jednak nic już Europie od mego oręża nie grozi [Kor D XL 130]¹.

Autor – weteran powieściowych wojen – dotrzyma słowa, ale też jego następne powieści będą coraz słabsze, jakby odjęto im energię, a narracyjna moc i rozmach uszły z nich wraz z boską głupotą powieściowych rzezi, pojedynków i wszelkich wojennych gwałtów, jakie dotąd wypełniały jego prozę o przeszłości. Sienkiewicz jest pisarzem w literaturze polskiej absolutnie wyjątkowym, jeśli idzie o umiejętność przedstawiania przemocy, która – choć często makabryczna i naturalistycznie ukazywana – powoduje u czytelnika wrażenie grozy pomie-

¹ Już *Pan Wołodyjowski* był pomyślany przez pisarza jako mniej wypełniony scenami wojennymi: „II część ozwie się wojennymi surmami i hukiem dział – w pierwszej nie ma ani jednego uderzenia szablą, chyba na żarty. Nie wiem, czy to wyjdzie na dobre bajce i bajowi, ale ci, co narzekali na zbyt ni rozlew krwi, będą mieli, czego się im chciało” [Li III/1, 530].

szanej z przyjemnością². Ten wielbiciel Homera wiedział, że narracja o wojnie, jak żadna inna, osłabia skandaliczność pojedynczej śmierci, pozwala operować wielkimi liczbami zabitych i rannych, bezkarnie wykorzystywać dla opisów zabijania retorykę spektaklu.

Pisarza fascynuje wojna jako katalizator fabuły i doświadczeń granicznych, których realista daremnie szukałby w bezpiecznym świecie. Dla autora, tak kipiącego energią opowiadania, atrakcyjność narracji wojennej tkwi w umotywowanym nadmiarze zdarzeń, jaki cechuje ten rodzaj fabuły. Wszechobecna przemoc pozwala kończyć lub rozpoczynać epizody i wątki bez potrzeby budowania dla nich złożonej motywacji. Wystarczy, że nad całym tym światem unosi się opowieść nadrzędna, której wszystkie inne są podporządkowane: jest to relacja o sposobach zabijania i unikania śmierci.

Na pierwszej stronie cyklu narrator otwiera narrację główną, która jest zarazem początkiem nowej kosmogonii: „różne znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia” [OM I 5]. Opowieść o wojnie będzie odtąd ramą dla wszystkich wydarzeń powieściowych. Reprezentacja wojny w powieści dostarczy języków także dla wydarzeń i doświadczeń, które nie wchodzą w zakres narracji militarnej. Wojna jest bowiem światem naturalnym dla bohaterów *Trylogii*, jest przyrodą człowieka eposu, a nawet więcej – historia o wojnie należy do grupy opowieści pierwotnych jako jedna z najbardziej powszechnych narracji w wielu kulturach.

Od Troi i Waterloo do Verdun i Normandii, od Sajgonu i Algierii do Faludży i Bagdadu, literackie i filmowe reprezentacje dostarczają prerażającego zapisu adaptacji przemocy. Zmieniają się wojenne technologie i instrumenty przemocy, ale narracje o fizycznych okaleczeniach, wojennych rzeziach i odrzucaniu weteranów pozostają te same. W dyskursie wojny samo pojęcie „adaptacji” znaczy na wiele sposobów: jako powtarzający się cykl ludzkiej przemocy (przystosowanej do nowych czasów, kontekstów, technologii); jako techniki przetrwania (dla tych żołnierzy

² Pisał o tym David Hume następująco: „Widzowie na dobrej tragedii zdają się odczuwać niezwykłą przyjemność patrząc na smutek, trwogę, niepokój i inne afekty, które same przez się są nieprzyjemne i przykre. Im bardziej są wzruszeni i przejęci, tym bardziej są zachwyceni przedstawieniem; a z chwilą, gdy te przykre uczucia przestaną działać, sztuka się kończy. W utworach tego rodzaju może się znaleźć najwyżej tylko jedna scena, która w pełni odtwarza radość, zadowolenie, spokój i można być pewnym, że będzie to scena końcowa” (D. Hume, *O tragedii*, w: *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przekł. T. Tatarkiewicz, Warszawa 1955, s. 180).

i cywilów którzy muszą się przystosować, aby przetrwać i żyć pośród masowej śmierci) oraz jako sposoby reprezentacji (literackie, poetyckie, plastyczne, filmowe i inne formy świadectw kulturowych)³.

Literacka adaptacja wiedzy o wojnie przynosi niezliczone odmiany jej reprezentacji posiadające jeden wspólny obiekt – jest nim okaleczone przez przemoc wojenną ciało, które wraz z obiektami cywilizacji i kultury materialnej tworzy terytorium, na którym manifestuje się przemoc wojenna. Estetyka przemocy produkuje obrazy dekomponowanych ciał, które wypełniają setki stron *Trylogii*, *Quo vadis* i *Krzyżaków*. Tajemna rozkosz, jaką przynosi lektura jego narracji o przemocy i okrucieństwie, ukazuje Sienkiewicza jako największego w polskiej literaturze mistrza przemocy przedstawionej.

Nigdzie nie daje przepisu na takie sceny, ale w jednym miejscu pisze, jak nie należy tego robić. Pretekstem do skromnych uwag o poetyce przemocy był *Fragment dramatyczny* Marii Konopnickiej pt. *Elisza*, który Litwos recenzował w XIX tomie „Niwy” (1881)⁴. Omawiając *Eliszę* wytyka autorce fatalnie napisane sceny torturowania tytułowej bohaterki, której oprawcy wyrrywają wszystkie zęby, chcąc wymusić na jej ojcu wyznanie, gdzie ukrył skarby. Na pozór Sienkiewicz przybiera pozę zniesmaczonego estety, który nie chce czytać o torturach. Kiedy jednak śledzimy uważnie jego wywód, okazuje się, że obok argumentów ideologicznych są tam również estetyczne czy wręcz techniczne uwagi. Autor pisze, że najpoważniejszym mankamentem tej sceny jest jej śmieszność. „Rwanie zębów na scenie jest zarazem obrzydliwym i śmiesznym” [MLA 173]. A mówi to przyszły mistrz okrucieństwa i makabry, więc warto go wysłuchać, kiedy ostrzega, że jeśli „czytelnik musi rozdzielić swą wrażliwość na grozę i obrzydzenie, odczuwa grozę tylko przez pół. Jest to jasne” [MLA 173]⁵. W tym fragmencie

³ B. Martin, *From Balzac to Iraq. Soldiers, Veterans, and Military Adaptation*, „The Comparatist” 2006, nr 30, s. 68.

⁴ Lena Magnone (*Konopnicka po drugiej stronie (sienkiewiczowskiego) lustra*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, dz. cyt., s. 366) bezlitośnie demaskuje powierzchowność jego omówień twórczości poetki, zarzucając mu (słusznie) protekcyjność sądów i nieuwagę lektury. Recenzja *Eliszy* – jej zdaniem – nie różni się od stylu jego uwag na temat poezji i nowel autorki *Banasiowej*. Nie uważam jednak, że sądy te opierają się wyłącznie na opozycji: „pragnienie słowiczych treli młodziutkich poetek” (Sienkiewicz) vs. „fragmenty dyskursywne, idee pozytywne, ocena sytuacji społecznej” (Konopnicka), co staram się dalej wykazać.

⁵ A jednak Konopnicka miała swoje racje. W opowiadaniu *Anusia* wskazuje na nie-

nie jest to jedynie protekcyjne pouczenie autorki, ale rada pisarza, aby ostrożnie używać okrucieństwa jako instrumentu ideologizacji tekstu. Zbyt ufną w siłę scen gwałtu wynika z nieuprawnionego przekonania, że są one mniej „książkowe”, że odbiorca łatwiej zapomina o języku, kiedy czyta o tym, czego lęka się w rzeczywistości. Poetyka podobnych scen ma za cel wytworzyć u odbiorcy stan grozy, nawet wstrętu, którym, mimo to, towarzyszy pragnienie kontynuacji lektury. Czytelnik powinien być przerażony, ale zarazem nie móc oderwać oczu od tekstu. Jak się wytwarza tę ambiwalencję?

Żeby stworzyć taką rzecz, trzeba naprzód, głęboko rozumieć, po wtóre, widzieć oczyma duszy własny utwór wyobraźni jak samą rzeczywistość, po trzecie, czuć, po czwarte, mieć środki w ręku dostateczne do utworzenia wszystkiego, co się rozumie, wyobraża i czuje [Wb I 194].

Przywołana wypowiedź pojawia się na koniec relacji z wystawienia w salonie Ungra obrazu Henryka Siemiradzkiego: *Taniec wśród mieczów* („Gazeta Polska” 25 V 1880). Recenzja Sienkiewicza nie dotyczy, co prawda, sposobu ukazywania przemocy, ale pokazuje, jak wysokie wymagania stawiał autor *Potopu* przedstawianiu historii. Dopiero połączenie wiedzy, wrażliwości i talentu daje szansę na udaną adaptację informacji źródłowych o przeszłości.

Znamienne, że wypowiedź ta pojawia się przy okazji pisania o malarstwie, a nie o literaturze. Sienkiewicz jako bieżący komentator życia artystycznego poświęca malarstwu równie wiele uwagi, co literaturze. Wpływ jego fascynacji malarskich na kształt powieści nie został jeszcze gruntownie przebadany, mimo że badacze wielokrotnie wskazywali na liczne ślady transpozycji obrazów podziwianych przez Sienkiewicza malarzy w konkretne motywy powieściowe. Jak powszechnie wiadomo, najłatwiej wskazać takie powinowactwa z malarstwem Brand-

zwykłej wagi kontekst, który stanowi zapoznaną tradycję dla polskiej poetyki makabry. Tytułowa bohaterka – guwernantka na chudej posiadzie – opowiada swoim podopiecznym na dobranoc żywoty świętych. Systematyczne obcowanie dzieci z martyrologicznym horrorem opisywanym przez Anusię czyni go zwyczajnym:

„Po roku pobytu Anusi u nas tak byliśmy oswojeni z całym martyrologium, żeśmy o wyrwanych językach, rozpalonych kleszczach, plecach dartych pasami ze skóry i piłowanych ciałach rozprawiali jak o chlebie z masłem i gdyby które z nas spotkało świętego Dionizego idącego z własną uciętą głową pod pachą, myślę, że nie byłoby zdziwione” (M. Konopnicka, *Anusia. Pisma zebrane*, pod red. A. Brodzkiej, *Nowele*, t. II, Warszawa 1974, s. 180).

ta, które było mu szczególnie bliskie⁶. Nie znaczy to jednak, że da się łatwo przywołać oczywiste przykłady adaptacji konkretnego obrazu. Zofia Mocarska-Tycowa potwierdza, że mimo bliskości tematyki i nastroju „podobieństwo nie polega tu na prostej przekładalności obrazu na opis, lecz na wspólnym obydwu twórcom stosunku do tworzywa, wspólnemu mitotwórczemu spojrzeniu na wiek XVII, na eksponowaniu romantyki przygody i pejzażu”⁷.

Mediację między obrazem i tekstem stanowić mogą felietony, które pokazują, jak twórca *Potopu* czyta malarstwo Brandta. Jego lektura obrazów koncentruje się nie tylko na temacie i walorach formalnych, ale eksponuje artystyczną autonomię malarza. Brandt, jako autor prac o tematyce stepowej, mógł zainspirować Sienkiewicza w zakresie tworzenia scen przemocy, która na tych obrazach jest pozbawiona moralizowania bądź ideologicznej jednoznaczności. Inaczej mówiąc, malarstwo historyczne mogło utwierdzić pisarza w przekonaniu, że prawem sztuki jest służyć sobie samej, a pojedynek, bitwa, pogrom, tortury przedstawiają dla artysty wartość estetyczną bez względu na ich kontrowersyjną treść. Sienkiewiczowi podoba się w tym malarstwie swoista amoralność anegdoty czy szerzej, autonomia tematu, który bez względu na swą ostrość, dzikość, moralną kontrowersję, okazuje się atrakcyjny dla pisarza ze względu na swój narracyjny potencjał.

Kiedy czytamy Sienkiewiczowskie omówienie obrazu *Lisowczycy*, uderza w nim podobieństwo do sceny schwytania na arkan Chmielnickiego, z początkowych stron *Ogniem i mieczem*. Ale znacznie bar-

⁶ O kontaktach pisarza i malarza pisali m.in.: B. Zakrzewski, *Sienkiewicz i Brandt*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, Poznań 1948; A. Apanowicz, *W kręgu Brandta. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci malarza*, Radom 1985, s. 11; W. Okoń, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 108. Najobszerniej, Zofia Mocarska-Tycowa w książce *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005. Autorka przywołuje tam obszerny zestaw nazwisk malarzy, których twórczość Sienkiewicz śledził i z wieloma się przyjaźnił (s. 148). Badaczka stawia też hipotezę, że silny wpływ na wyobraźnię pisarza wywierać mogła grafika historyczna: „Znając rzetelność Sienkiewicza można przypuszczać, że siedemnastowieczna obfita grafika była – na równi z historiografią i pamiętnikarstwem – źródłem jego wiedzy o epoce” (s. 149). W tym kontekście zob. też: P. Horodyński, *Między retoryką a horrorem. Obraz wydarzenia historycznego w grafice europejskiej XVI–XVII wieku*, w: *Sztuka i historia*, red. M. Bielska-Łach, Warszawa 1992, s. 167–180.

⁷ Z. Mocarska-Tycowa, *Tropy przymierzy*, dz. cyt., s. 150.

dziej interesująca jest retoryka streszczenia, ton wywodu i opisowe elementy obrazu:

W bodiakach i mroku Lisowczycy czekali jak wilcy w zasadzce, z tą cierpliwością i spokojem, jaki daje długa praktyka w rzemiośle. Toteż twarz tego, który wlecze Tatara, jest spokojna, co podnosi jeszcze wrażenie. Ruch jego ciała jest gwałtowny, ale oczy nie ożywione. Znać przyzwyczał się do takich napadów i nie dokonywa ich z zapalem, ale po prostu praktykuje. Wczoraj robił toż samo i jutro będzie robił toż samo [Wb II 23].

Fascynuje go uchwycenie przez malarza wojennej rutyny, widocznej w kontraście między gwałtownością ruchów a spokojem umysłu jeźdźcy. Pisarz nie snuje przy tej okazji rozważań nad okrucieństwem dawnych czasów, nie studiuje portretu ofiary, przyciąga go zwyczajność gwałtu, dekoracyjność anegdoty, groźny koloryt. A także coś, co dla jego pisania o historii będzie fundamentalną wartością: że mimo historycznego dystansu widza wobec postaci przedstawionych na obrazie „jest jakiś tragiczny realizm w tym brutalnym napadzie” [Wb II 24].

Wartość przedstawienia nie polega więc na aktualizacji historii, wydobyciu jej alegoryczności, symboliki lub ponadczasowego morału, tkwi natomiast w skutecznej realizacji zamierzenia estetycznego. Artysta nie tylko nie udaje historyka, ale podąża w kierunku przeciwnym naiwnej referencji. Jego celem jest „poetyckość” historii, a więc jej samodzielne, osobne istnienie w słowie lub obrazie. Dzięki temu właśnie – pisze Sienkiewicz – „Brandt jest po prostu poetą stepowym, tak jak był nim Goszczyński, Zaleski lub nawet Słowacki w *Beniowskim*. Czasy zamarłe zmartwychpowstają pod jego pędzlem, a widz na widok jednego epizodu mimo woli odtwarza sobie w duszy cały świat rycersko-kozaczy” [Wb II 24]. Wpływ „poetyckiego” przedstawienia historii polega na jego oddziaływaniu na wyobraźnię odbiorcy, który – mimo lub nawet bez wiedzy historycznej – podlega iluzji nagłego wglądu w jakiś fragment odległej przeszłości. Sienkiewicz nie dostrzega przy tym różnicy między realizmem historycznym a współczesnym. W felietonie drukowanym w „Gazecie Polskiej” 5 XI 1880 r. pisze o nowelce Hajoty: *Zaduszny dzień Adamka*. Wbrew pozytywistycznemu postulatowi zaangażowania literatury krytykuje przede wszystkim publicystyczną doraźność noweli, kliwy sentymentalizm tematu, tendencyjne szantażowanie czytelnika tematem choroby i śmierci dziec-

ka. Doradza zaś autorce, aby nie ufała samej sile motywu cierpienia niezawinionego, ale starała się stworzyć „pełne artyzmu wykonanie, to jest taki styl, w którym by uderzający prawdą realizm opowiadania spletał się w całość przejętą na wskroś poezją” [Wb II 46]. „Realizm” i „poetyckość” nie wykluczają się, ale, zdaniem Sienkiewicza, powinny być w dziele sprzymierzone. Pierwszy odpowiada za wiarygodność przedstawienia, drugi za uniwersalność jego znaczeń⁸.

Efektem takiej koncepcji przedstawiania historii jest estetyczne zrównanie wszystkich jej elementów i poddanie ich różnicowaniu i hierarchii przede wszystkim na podstawie funkcjonalności narracyjnej i fabularnej. Zanim przyjrzymy się odpowiednim scenom powieściowym, warto przywołać jeszcze jeden fragment felietonu, poświęconego malarstwu historycznemu. Pisze w nim o obrazie Magdaleny Andrzejkiewicz *Tatarzy grający w kości*:

Na pierwszy rzut oka trudno uwierzyć, by ten obraz, pełen energicznego realizmu i szorstkości, zresztą zupełnie odpowiadającej przedmiotowi, był dziełem kobiety. Treść jego dzika jak życie stepowe. Przy namiocie branka przywiązana do słupa, u jej nóg starsza kobieta, zapewne matka, a poniżej kilku Tatarów patrzy na dwóch wyrzucających kości z kościelnego kielicha. Gra idzie oczywiście o brankę. W całości nie masz nic wymuszonego, nic sztucznego, nic konwencjonalnego. Tatarzy wyglądają nie na Tatarów z książki, ale na dzikich i okrutnych barbarzyńców, jakimi byli w istocie. Rysunek ich śmiały, pozy charakterystyczne. Całość ma przy tym jakąś cechę czysto wschodnią [Wb II 127–8].

Mimo odmiany ról – teraz to Tatarzy są oprawcami – Sienkiewicz nie interesuje idea polityczna lub moralna obrazu, ale wykonanie „studium z historii”. Ani anegdota, ani tożsamość postaci nie przyciągają jego uwagi równie mocno, co „naturalność” obrazu, skuteczna iluzja samoistności namalowanej sceny⁹. Podziwia technikę malarki, która potrafi ukryć ikoniczność i tekstualność przedstawienia, przez co

⁸ Świetnie rozpoznał „poetyckość” tego realizmu Ignacy Matuszewski, który nazwał go (wraz z Prusem) „poetą pierwszej wody” (I. Matuszewski, *Swoi i obcy. Pokrewieństwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, Warszawa 1903. Cyt. za: Henryk Sienkiewicz, materiały zebrała i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 249).

⁹ Budzi to zazdrość pisarza borykającego się z trudami wizualizacji historii w języku. Jak sam wyznaje przy okazji zachwyty nad obrazem Siemiradzkiego *Kaprea za Tyberiusza*: „pióro mimo woli czuje swe niedołęstwo wobec pędzla, gdy przychodzi opisywać to świetne przeciwstawienie rozszalałego życia ze śmiercią, tę grozę i tragiczność, jaka wieje z całego obrazu” [Wb II 241].

„Tatarzy wyglądają nie na Tatarów z książki”. Mówi to rasowy realista, przekonany, że jego powinnością jest tworzyć – jak powiada Wiktor Weintraub – literaturę, która udaje, że nie jest literaturą¹⁰. Przedstawienie zasługuje na uznanie, jeśli potrafi zaprzeczyć własnej kondycji, przekroczyć ograniczenie znaku językowego czy malarskiego, przymuszając (poprzez zachwyt) odbiorcę, aby dzięki wyobraźni przeniósł językowy pozór świata ku niedostępnej tekstowi całości.

Spośród wielu elementów przedstawienia, to właśnie obrazy przemocy zadawanej i doświadczanej wydają się szczególnie dobrze służyć wytwarzaniu efektu zapomnienia o tekstowości świata powieściowego. Sceny takie pełnią – obok reprezentacji wiedzy historycznej – funkcję samodzielną, jako niezbędny składnik wytwarzania iluzoryczności odbioru. Obraz doznającego przemocy ciała przedstawiony w utworze literackim jest tekstem, podobnie jak pozostałe miejsca literatury. A jednak podlega wyodrębnieniu spośród innych sekwencji narracji na skutek specyficznego przepojenia „afektem”. W słowie „afekt” pobrząkuje obca nuta, jakiś anachronizm, miły nam jednak, gdyż analizujemy tekst sprzed ponad wieku. W „jego” słowniku afekt jest „poruszeniem lub wzruszeniem umysłu, wyrażoną passją, namiętnością, miłością, skłonnością, przywiązaniem, chęcią ku czemuś, przychylnością”¹¹. Dwuznaczność tego pojęcia jest uderzająca. Stan ów bardziej przystoi kobietom, blisko mu bowiem do niezdrowej afektacji: „sadzenia się na zmyślania, udawania”¹². Mimo oddalonej własnej pozycji wypowiedzi, „mój” słownik współczesny powieła objaśnienie, dodając jednak, że to „stan uczuciowy o dużej intensywności, zwykle krótkotrwałej, któremu towarzyszą wyraźne symptomy fizjologiczne oraz osłabienie kontroli rozumu nad zachowaniem; silne podniecenie, wzburzenie”¹³.

Używam słowa „afekt” w kontekście, jaki nadał mu Freud w liście do Wilhelma Fliessa. Píše tam o swojej „intuicji, iż nie ma w nieświadomości wskazówek co do istnienia rzeczywistości, tak że nie spo-

¹⁰ „Styl utworu realistycznego to styl, który udaje, że nie należy do literatury” (W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 1*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 275).

¹¹ M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. III fotooffsetowe, t. 1, A–F, Warszawa 1951, s. 6.

¹² Tamże.

¹³ *Słownik języka polskiego* PWN, t. 1, A–K, Warszawa 1988, s. 12.

sób odróżnić prawdy od fikcji, która została przepojona afektem”¹⁴. Afekt, o którym będzie tu mowa, wynika ze stłumienia i nagłego wydobycia na jaw stłumionej treści, której na imię „rana”. Pisanie i lektura „tekstu rany”, tekstu nasyczonego afektem prowadzi do sytuacji zawieszenia spokoju lektury, przełamania intelektualnego dystansu czy obojętności na tekst. Idzie zatem w takich miejscach narracji o szczególne wzmoczenie iluzyjności realizmu.

Obrazy otwartych przemocą ciał wiodą umysł odbiorcy ku niepokojącemu doświadczeniu. Jego zachwyt, wzruszenie, fascynacja TYM tekstem niesie w sobie element transgresji poza znak; transgresji iluzorycznej, umysł bowiem nie opuszcza ani na chwilę bezpiecznego kręgu fikcji, a jednak doświadczenie iluzji staje się mocniejsze „niż trzeba”. Dzieje się tak, gdy to, o czym mówi mi tekst, nie jest mi dane ani jako przedmiot (doświadczenia, pamięci, poznania), ani jako znak, a mimo to doświadczam efektów obcowania z „tym czymś” (ani rzeczą, ani pojęciem, ani doświadczeniem).

Taki obiekt przedstawienia, który budzi zarówno odrazę, jak i fascynację, Julia Kristeva nazywa „abjektem” (*abject*)¹⁵, mając na myśli doświadczenie konfrontacji umysłu z „czymś”, co nie da się opisać jako przedmiot, a przez to naruszona zostaje spójność przeżywającego ten stan podmiotu, który staje się sobie obcy, jako doznający na przykład zachwytu obrazami torturowanego ciała. Francuskie słowo „abject” oznacza kogoś lub coś godnego wzgardy, wstrętnego, niskiego. Paweł Leszkowicz, tłumacząc genealogię tego terminu u Kristevej, wskazuje na starsze znaczenia łacińskie, które mówią o odrzuceniu na skutek wstrętu¹⁶. Sama Kristeva przywołuje między innymi doświadczenie torsji, jako odrzucanie jedzenia spowodowane przez wstręt¹⁷.

¹⁴ Cyt. za: J. Derrida, *Przed Prawem*, dz. cyt., s. 421. Użyteczność pojęcia „afektu” dla badań odbioru fikcji omawia Mieke Bal, przejmując ów termin od Deleuze’a. Określa on tak uczucia odbiorcy, które „powodują zlanie się przedmiotu z podmiotem” (M. Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 167).

¹⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2008, s. 7. Maciej Falski – autor przekładu – proponuje termin „wy-miot”, wprowadzony, jako element opozycyjny do słowa „przedmiot”, jednak wobec nieprzekładalności terminu trzeba się chyba zgodzić na kalkę oryginału: „abjekt”.

¹⁶ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001, s. 185–186. Podaję za: K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 119.

¹⁷ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, dz. cyt., s. 9.

Podobna reakcja sprawia, że odbiorca różnicuje tekst, przydając fragmentom zawierającym „abjekty” inny status. Dokonuje się to na skutek retorycznego podwojenia, jakby tekst mówił równocześnie na dwa sposoby jako znak i jako nieokreślona rzecz, „coś”, co nadmiernie przyciąga niezdrową uwagę lub co chcielibyśmy ominąć, jako wstrętne. Połączenie retoryki narracji i psychologii odbioru sprawia, że w pewnych miejscach tekstu pojawia się szczególne „zagęszczenie” iluzoryczności przedstawienia. Styl narracji nie ulega zmianie, czytelnik identyfikuje formę, jako już znaną, jednak obraz staje się nagle obcy: groźny, wstrętny, wywołujący lęk i obrzydzenie, ale właśnie radykalna obcość tego widoku sprawia, że na moment zapominamy o języku, mimo iż poza język ów horror nie wykracza. Tekst przez chwilę każe myśleć o czymś, czego nie możemy zobaczyć, ani przywołać z pamięci jako analogicznego obrazu i właśnie nieadekwatność, niepewność desygnatu może zrodzić dziwną przyjemność lektury tekstu o przemocy i cierpieniu.

Tworząc pełne przepychu sceny przemocy, Sienkiewicz projektuje przyjemność lektury, którą powinno pobudzać to, co od początku dwuznaczne: obraz przemocy i cierpienia. Jest to proceder ironiczny, wszak opiera się na grze pragnienia i rozczarowania niewystarczalnością tekstu, a zarazem owa niewystarczalność jest warunkiem przyjemności, powstaje bowiem dzięki bezpiecznym granicom obcowania z fikcją.

Istotą tekstu przemocy jest jego obietnica wiwisekcji, której szczęśliwie nie może spełnić, ale drażni czytelnika sugestywnymi i szokującymi obrazami, aby zapominał/pamiętał, że to iluzja literatury. Dlatego Sienkiewicz tak zazdrości malarstwu jego iluzorycznej potęgi, która schlebiając oku, oszukuje umysł¹⁸. Stara się też naśladować techniki malarskie, nawet za cenę ograniczenia realizmu własnej narracji.

¹⁸ „człowiekowi mimo woli żal, że nie jest malarzem” [*Walka byków* 221]. Malarstwo pojmowane jako niedościgniony wzór dla iluzyjności realizmu literackiego wydaje się wspólne dla wielu pisarzy tego czasu. Jak zwodnicza jest ta wspólnota inspiracji pokazują różnice w poglądach na realizm między Sienkiewiczem i Orzeszkową, choć i ona pisała, że powieść, „należąca do dziedziny poezji przez samą genezę powstawania swego, ściśle jest spokrewniona z malarstwem i rzeźbą przez wymagalność dla dobroci formy swej barwności w obrazach i wydatności w postaciach” (E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 320).

Świadectwem tego jest typowa dla niego sytuacja narracyjna, w której narrator opisuje zdarzenie z perspektywy innej postaci. Fenomenalny zarzut uczynił mu z tej cechy Brzozowski, pisząc, że „Sienkiewicz ze światem łączy tylko oko”¹⁹. Dotknął bowiem kwestii poważnej i mrocznej, którą te powieści reprezentują. Mnożąc mianowicie sceny zadawania cierpienia ludzkim ciałom, autor czyni zadość naszej skłonności, do której niechętnie się przyznajemy, ale to – demaskuje nas Nietzsche – „obłuda oswojonych zwierząt domowych (to znaczy ludzi nowoczesnych, to znaczy nas)”²⁰. Powieść o przemocy jest ukrytą manifestacją wiedzy, że „oglądanie cierpienia dobrze robi człowiekowi”²¹. Demistyfikacja dokonuje się łagodnie jako efekt uboczny lektury, choć jej treść towarzyszy człowiekowi od wieków. Wypowiada ją choćby nasza ambiwalencja wobec martwego ciała, kiedy to – patrząc na nie – doznajemy mieszanki wstrętu i ciekawości.

To pomieszenie jest prastare, o czym przypomniiał Jacek Leociak, przywołując fragment *Państwa* Platona, gdzie niejaki Leontios doznaje sprzecznych uczuć na widok trupów „aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy przybiegł do tych trupów i powiada: »No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem«”²². Leontios izoluje ze swego ciała wzrok jako osobny organ pragnienia, który bardziej niż inne zmysły pożąda kontaktu z odrażającym obiektem. Konstruowanie narracji w powieściach autora *Bez dogmatu* odbywa się najczęściej według perspektyw spojrzeń konkretnych postaci. Podobna strategia przedstawienia sprawia, że scena i jej bohaterowie zostają oddani w dyspozycję oka przede wszystkim.

Hipokryzję czytelnika (który pragnie tych obrazów i wstydzi się tego pragnienia) wyraża i tłumi zarazem narracja, która unika czystej, niezapoeśredniczonej relacji. Tu niemal zawsze ktoś patrzy na przemoc lub czasem westchnięcia narratora przypominają, że jest figurą oka: „Cudny to był widok!” [OM II 300] lub: „Groźny, ale piękny to był widok” [P II 210]. Zwroty te przypominają też, po co i dla

¹⁹ S. Brzozowski: *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, w: *Teo- goż, Eseje i studia o literaturze T. 1–2*, dz. cyt., t. 1, s. 37.

²⁰ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997, s. 72.

²¹ Tamże.

²² Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990, s. 231. Cyt. za: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 217.

kogo powstały owe widoki. Lektura biegnie wówczas torem cudzego spojrzenia, jakby narrator nie chciał zostawić czytelnika sam na sam z obiektem krwawych zdarzeń. Tym sposobem narracja tłumi sugestywność swego przedstawienia.

Wielu z obrońców po raz pierwszy widziało krwawe oblicze wojny i tych serca zdrętwiały z przerażenia na widok niewiast ciągnących po majdanie za włosy. A przy krwawych blaskach pożaru widać było wszystko jak na dłoni. Krzyki, a nawet słowa dochodziły doskonale do uszu obłożonych [P II 201].

Wewnętrzny odbiorca spektaklu przemocy rejestruje nawet więcej szczegółów niż czytelnik (dobrze oświetlona scena, wyraźnie słyszalne krzyki i słowa). Percepcja postaci staje się dzięki temu rodzajem filtra, który osłania lekturę, pochłaniając część drastycznych szczegółów oraz przypominając, że to zdarzenia, na które ktoś już patrzy – np. żołnierze szwedzcy w *Potopie*, którzy na śmierć swoich towarzyszy „patrzyli wszyscy, jakoby w dawnym cyrku rzymskim na widowisko, jeno patrzyli ze ściśniętymi ustami, z rozpaczą w piersi, w przerażeniu, w poczuciu bezsilności” [P III 50]²³. Kanenberg, który za chwilę zginie z ręki Wołodyjowskiego, także jest bohaterem wewnątrzpowieściowego spektaklu („Wszystkie więc oczy były teraz w niego utkwione” [P III 51]), podobnie jak Skrzetuski i Burdabut, których pojedynek sprawia, że „wszyscy dech zatrzymali w piersiach i bitwę przerwali patrząc na walkę dwóch najstraszliwszych rycerzy” [OM I 375]. Narrator nie poprzestaje tylko na informacji, że przemoc jest obserwowana, ale opisuje także, jakie emocje wywołuje to w widzach. Widząc mistrzowski atak Wołodyjowskiego, „pan Zagłoba począł nogami tupać w deski stropu, aż kłęby kurzu powstały, w ręce klaskać i ryczeć” [OM II 85]. Identyczne reakcje obserwujemy wśród żołnierzy kibicujących z wałów Zbaraża potyczce Wierszułła: „Starzy praktycy patrząc na to z wałów uderzali się zbrojnymi dłońmi po łędźwiach, wykrzykując: – Niech ich kule biją! tylko książęcy rotmistrze tak prowadzą!” [OM II 300].

²³ Podobnie dzieje się w powieściowym cyrku rzymskim: „Widziano wówczas rzeczy straszne: głowy znikające w czeluściach paszcz, piersi otwierane na rozcież jednym uderzeniem kłów, wyrwane serca i płuca; słyszano trzask kości w zębach. Niektóre lwy, chwyciwszy ofiary za boki lub krzyże, latały w szalonych skokach po arenie, jakby szukając zakrytego miejsca, gdzie by mogły je pożreć” [Q 564].

Oslabienie mimetyczności scen przemocy nie służy jednak wyłącznie, a może nawet w niewielkim stopniu trosce o wrażliwość czytelnika. Dotyka bowiem przede wszystkim podmiotowości ofiary, która nie ma szans na wyrażenie swego cierpienia ze względu na dystans, jaki oddziela ją od czytelnika i podrzędne miejsce, jakie zajmuje w strukturze konfliktu²⁴. Narracja blokuje lub osłabia przekaz śmierci i mowę rany, kierując się troską o atrakcyjność i „słuszność” przemocy i okrucieństwa. Ujawnia to z rozbijającą szczerością powieść, która zasługuje na wielką uwagę z racji swej „bałaganiarskiej” szczerości czy dezynwoltury, z jaką Sienkiewicz ukazuje sarmacką przeciętność i ograniczenie swoich bohaterów. *Na polu chwały*, bo o niej mowa, jest powieścią niedokończoną, nieudaną, której autor wstydził się nawet. Mimo to zawiera kilka epizodów znakomitych w swej narracyjnej wiarygodności. Mam na myśli m.in. kazanie księdza Woynowskiego, który nawołuje do krucjaty przeciw Turkom, odmalo-

²⁴ Inspiracji do badania nie tylko stylistycznych związków *Trylogii* z poematami Homera dostarcza znakomity fragment *Dialektyki oświecenia*, w którym autorzy analizują scenę z XXII pieśni *Odysei*, gdzie niewierne służebnice Penelopy zostają skazane na śmierć:

„Chłodny dystans narracji, która przedstawia największą grozę, jakby i ona przeznaczona była ku rozrywce, sprawia zarazem, że groza wydarzeń – w pieśni zatarta i usankcjonowana przez los – może się w całej pełni ujawnić. Owo utrwalenie w mowie stanowi cezurę, przemienia opowiadane zdarzenia w odległą przeszłość – i tu pojawia się błysk wolności, którego cywilizacja nigdy odtąd nie miała do końca stłumić. [...] Z nieludzkim, niewzruszonym spokojem, z którym rywalizować może tylko *impassibilité* największych pisarzy dziewiętnastowiecznych, przedstawia mękę powieszonych i beznamiętnie przyrównuje do męki ptaków schwytanych w sidła – w kamiennym milczeniu, które jest prawdziwą resztą wszelkiej mowy. A potem następuje jeszcze wiersz, stwierdzający, jak to powieszone kobiety »wcale niedługo, przez krótką jeszcze chwilę podrygały nogami«. Dokładność, tchnąca już chłodem anatomii i wiwisekcji, na sposób powieściowy protokołuje konwulsje ujarzmionych i w imię słuszności oraz prawa strąconych do królestwa, z którego wyrwał się sędzia Odyseusz. Homer, jak mieszczuch zadumany nad egzekucją, pociesza siebie i słuchaczy – a właściwie czytelników – że trwało to niedługo, chwilka i już było po wszystkim. Ale po owym »niedługo« wewnętrzny strumień narracji nieruchomieje. Niedługo? – pyta gest opowiadającego i zadaje kłam własnemu niewzruszonemu spokojowi. Wstrzymując relację, nie pozwala zapomnieć o skazanych i odsłania całą nienazywalną, wieczystą mękę tej jednej sekundy, kiedy kobiety walczą ze śmiercią. [...] W relacji o okrutnym czynie nadzieja czepia się tego, że wszystko to działo się dawno temu. Prehistoria, barbarzyństwo i kultura splatają się ze sobą, ale Homer podsuwa na pociechę przypomnienie: BYŁ SOBIE RAZ... Dopiero jako powieść epopeja staje się bajką” (M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994, s. 95–97).

Sienkiewicz przejmując od Homera nawet to „ptasie porównanie”, kiedy pisze, że: „Czterech piechurów wisiało na pętlach razem, jak kupa drozdów” [P III 316].

wując przed słuchaczami przysze zwycięstwa. Znów powraca topika wojennego teatru²⁵, ale tym razem na widowni nie siedzą ludzie, lecz istoty boskie, które kibicują atakowi polskiej jazdy:

Leci Matka Najświętsza co tchu do okienka i woła: »Bywaj, synaczku!, obacz, jako Polacy atakują!« Pan Jezus krzyżem świętym ich przeżegna: »Na rany boskie – krzyknie – to, to mi szlachta! to mi żołnierze! i żołąd tu dla nich już gotowy!« A święty Michał Archanioł aże się dłońmi po udach uderza: »W nich psuibratów! Bij!« Tak oni się tam radują, a ci tu golą i golą, walą ludzie, konie, chorągwie, idą po brzuchach janczarskich, po działach zdobytych, po stratowanych półksiężycach – idą ku chwale, ku zasłudze, ku spełnionej misji, ku zbawieniu, ku nieśmiertelności [NPCH 121]²⁶.

Kapitałny obraz sarmackiej dewocji nie jest tylko kpina nowoczesnego pisarza ze swych ciemnych przodków, ale ostateczną sankcją dla dysproporcji w przedstawianiu okropności wojny. Ukazując rozradowanych ludzi i bogów, autor odbiera wojnie powagę i nieodwracalność zniszczeń, jakie ona niesie. Czytelnikowi sceny zabijania mogą wydawać się „z daleka raczej zabawą” [OM I 191] lub może mieć wrażenie, że spogląda „na owe obrazy w zamku królewskim w Warszawie, na których rozliczne bitwy i wiktorie polskie były jak żywe namalowane” [NPCH 121]. Nadzwyczajnie szczere jest to wyznanie o sztuczności przedstawienia wojny, nie ukrywa bowiem, że przemoc ukazana w fabule historyczno-przygodowej ma za cel nie reprezentację cierpienia, ale stymulację przyjemności czytelnika, który widzi, jak wielu bohaterów patrzy z ekscytacją na to, o czym on czyta; z pewnością

²⁵ Pisałem o tym w rozdziale: „Śmiech Zagłoby”, w części: „I kląć, odmawia pacierz lub dwa w trwodze”.

²⁶ Narrator nie autoryzuje tych słów, ale nie znaczy to, że zdecydowanie się od nich dystansuje. Ideologiczna wymowa kazania jest bowiem identyczna z tą, która straszy w scenie, kiedy Kmicic zmagia różaniec przy wtórze krzyków mordowanych przez jego Tatałów mieszkańców Prus:

„co wieczora spokojnie odmawiał różaniec przy blasku płonących osad niemieckich, a gdy krzyki mordowanych zmyliły mu rachunek, tedy zaczął od początku, aby duszy grzechem niedbalstwa w służbie bożej nie obciążyć” [P III 325].

Trudno zgodzić się z Lechem Ludorowskim, który nazywa kazanie Woynowskiego „porywającym”, sugerując, że autor nobilituje ów ton chrześcijańskiej konkwisty, podobnie jak nie sposób zredukować ironii w rzekomo „patetycznej i pełnej wzruszenia deklaracji kalekiego pana Pągowskiego”, który pała starczą namietnością do młodej dziewczyny i równocześnie wygłasza patriotyczne frazesy o wojnie z poganami (L. Ludorowski, *Ostatnia powieść Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 250).

ulgą być może odkrywa swoje spojrzenie w sąsiedztwie spojrzeń innych postaci, których niezdrowe afekty usprawiedliwiają nieco jego własne rozkosze.

Inaczej dzieje się w scenach, gdzie, szczegółowo przedstawione, przemoc i cierpienie służą wydobyciu patologicznych skłonności postaci negatywnych. Wtedy nie dość, że gwałtownie skraca się dystans między czytelnikiem a studium ofiary, ale postać widza-pośrednika staje się soczewką, która przybliży i wyostreza obraz. Do takich scen należą wizje Janusza Radziwiłła, który rozkoszuje się obrazami tortur, jakie zada ciałom buntowników:

I widział krew ich ściekającą z katowskich toporów, słyszał chrupot kości, łamanych kołem, i kąpał się, i lubował, i nasyczał krwawymi widziadłami [P I 275].

Wcieleniem idealnego odbiorcy pornografii okrucieństwa i cierpienia jest u Sienkiewicza Neron. Jego sadystyczne skłonności opisane w powieści są pułapką zastawioną na czytelnika. Wiedziony na narracyjnym sznurku towarzyszy on ohydzie, dzieląc spojrzenie z cesarzem, który „nie odejmował teraz ani na chwilę szmaragdu od oka, przypatrując się białym ciałom rozdzieranym przez żelazo i konwulsyjnym drganiom ofiar” [Q 588]. Nagle jesteśmy blisko bezwstydnego zapisu okrucieństwa, a symbolem tego zbliżenia jest szmaragd przy oku Nerona – ekwiwalent narracyjnego zbliżenia, dzięki któremu może on skrupulatnie obserwować „dziewczątka niedorośle, rozrywane przez dzikie konie” [Q 587–588]. Narrator unika przyłapania, gra podwójną funkcją takich scen, sugerując, że ich potworność jest oskarżeniem Nerona. Wiemy to, ale wzrok podążający za literą tekstu posłusznie zatrzymuje się razem ze zwyrodnialcem, „by przypatrzeć się dokładniej, czy to jakiej dziewicy, której łono poczynąło skwierczeć w płomieniu, czy wykrzywionej przez konwulsje twarzy dziecka” [Q 613].

Trwanie wzroku na słowie, które pobudza wyobraźnię, demaskuje skłonność odbiorcy do studiowania przedstawień perwersyjnego okrucieństwa; usprawiedliwia go, gdyż tekst nie jest ekwiwalentem obrazu, nie imituje obiektu, a jedynie nazywa fragment akcji. Nieprzejrzystość tekstu idzie z pomocą zaniepokojonemu czytelnikowi, przypominając mu, aby nie mieszał poziomów lektury: świata postaci ze światem rzeczywistego czytelnika książki. Niepokój jednak całkiem nie znika,

bo wiemy już, że Sienkiewicz chętnie miesza te poziomy, że ma świadomość skłonności czytelnika do przełamywania ograniczeń fikcji. Afekt, jakim odbiorca opatruje podobne sceny, sprawia, że tekst przemocy jawi mu się jako „mniej napisany”, a tekstowe znaki lepiej ukrywają w tych miejscach swą samozwrotność. Wreszcie, czy obojętność zdegenerowanego umysłu Nerona nie odpowiada obojętności czytelnika na fikcyjne okrucieństwo? Bo właściwie kim jest ten, kto czyta podobne sceny powtórnie? Filologiem czy kryptosadystą?

2. Pismo przemocy

W tym cała piękność snu, że krew nie płynie,
ale zastyga w znak, gdy dotknie miecz.

(C. Miłosz, *Siena*)

Przemoc naznacza ciało, przez co wchodzi w jego posiadanie w znaczeniu, o jakim mówimy na przykład przy okazji znakowania bydła. Tekst przygody wielbi aktywność, a nie bierność, a więc znak rany niemal zawsze wskazuje na siłę, która go zrobiła, a w mniejszym stopniu lub wcale na ciało, które przemoc naznaczyła. Zabite lub zranione ciało jest przede wszystkim polem popisu dla siły i sprawności zabijania. Ofiara niemal zawsze wskazuje na swego oprawcę, rzadko sama jest podmiotem takich scen. Niemal bez wyjątku narracje *Trylogii*, *Krzyżaków* i *Quo vadis*, opowiadając o niszczonych ciałach, mówią w rzeczywistości o podmiotach tych zniszczeń, kierując uwagę czytelnika w stronę aktywnej przemocy, która ranę spowodowała, samej ofierze i jej poranionemu ciału nie poświęcając zbyt wielkiej uwagi. Dzięki „obiektywizacji” ranionego ciała poddane przemocy postacie niemal natychmiast tracą swój ludzki wymiar, zmieniając się w zdeintegrowane w bitwach i pojedynkach obiekty. Im bardziej jaskrawe sceny okrucieństwa, tym staranniej autor tłumi powinowactwo agresora i ofiary. Ten zabieg pozwala Sienkiewiczowi trzymać czytelnika na dystans, chronić go przed współczuciem, a co za tym idzie wytwarza przyjemność śledzenia aktów wojennej przemocy. Studiujemy wraz z bohaterami pismo ran, podziwiając siłę i zručność tego, kto był ich sprawcą.

Narracja, która reprezentuje akty przemocy, sprzymierza się z nią w akcie sygnifikacji. Oddaje więc ciało ofiary w dyspozycję siły, pozwalając jej się na nim „popisać”. Aby pismo przemocy było wyrażone, ciało nie ma głosu, a obrazy jego dezintegracji nie służą wyrażeniu odczuć ranionych i zabijanych ludzi, ale stanowią co najwyżej dodatkowy wyraz ekspresji przemocy. Sugestywnie obrazuje to jedna ze scen oblężenia Zbaraża, w której szturmujący Kozacy pędzą przed sobą jeńców dla osłony od pocisków. Bezbronne ciała wypełniają przestrzeń między wrogimi siłami, które na tę chwilę jednoczą się w czystej manifestacji destrukcji:

[Z] jednej strony spisy kozackie pogrążały się w ich plecy, z drugiej kule Wurcla miażdżyły nieszczęśnych, kartacze rwały ich na sztuki, ryły w nich bruzdy, więc biegli, bluzgali się we krwi – padali, podnosili się i znów biegli, bo pchała ich fala kozacka, kozacką turecka, tatarska... [OM II 311].

Perspektywa narracyjna w tym drobnym fragmencie podlega gwałtownym modyfikacjom, ukazując niszczone ciała na przemian: z – bliskiej uczestnikom – pozycji niewidzialnego obserwatora (spisy wbijane w plecy, kule miażdżące ich ciała, kartacze rwące ich na sztuki, bluzgi krwi) oraz w planie ogólnym, którego perspektywa mieści się „ponad” światem, przez co zabijani przeistaczają się w płynną masę, w której pociski „ryją bruzdy”, a całość oblegających przypomina fale pchające się nawzajem. Jest to powtarzający się składnik retoryki batalistycznej Sienkiewicza. W *Potopie*, powieści pod wieloma względami odmiennej od pierwszej części *Trylogii*, znajdujemy podobne zdanie:

Kule miesiły tę ciżbę ludzką, orały w niej bruzdy długie, lecz ona biegła naprzód i darła się ku twierdzy nie zważając na ogień i śmierć [P III 191].

Sienkiewicz zdaje się instynktownie wyczuwać, że przerażający opis zabijanego ciała stworzy w umyśle odbiorcy ekwiwalent w postaci jakiegoś wyobrażenia okaleczonego ciała. Z braku realnego odniesienia tekstu, składnikiem wyobrażenia staje się ciało własne czytelnika. Aby nie naruszyć płynności lektury, nie może trwać to długo. Sama modulacja narracji nie wystarcza jednak, aby stłumić odruch niechęci, jaki budzi zestawienie naturalistycznych opisów z konwencją fabuły przygodowej. Narracja sięga więc po inne środki, między innymi po

metafory, które ideologizują konflikt. Chodzi tu przede wszystkim o substytucje, poprzez które w miejsce ciała ludzkiego zostaje podstawiony obraz zwierzęcia²⁷.

Metafora skutecznie ideologizuje przedstawienie, przemieszczając konflikt z ludzkiego w stronę ludzko-zwierzęcego, co w oczywisty sposób zmniejsza ciężar śmierci przeciwnika. Ciała agresora i ofiary nie są symetryczne, ale zostają ujęte w jakościowej dysproporcji. Przykładowo, Wołodyjowski pociesza Podbiپیęte tęskniącego do walki, że pod Zbarażem będzie miał tylu pogan do ścięcia, „jak tych komarów nad głową” [OM I 343]. Obietnica się spełni w tym języku, za pośrednictwem tych samych metafor, kiedy narrator opisuje klęskę Kozaków, którzy byli „kłuci, bici, gnieneni jak jadowite robactwo” [OM II 315]. Wojna ze Szwedami w *Potopie* częściej bywa ujmowana w retorycznych obrazach rzeźni lub łowów. Niecierpliwy narrator skazuje na śmierć oddział Kanenbera jeszcze zanim dojdzie do walki: „Głupi! Nie wiedzieli, że szli, jak idą woły na rzeź do bydłobójni!” [P III 41]. Tak zapowiedziana bitwa staje się przykrą, lecz konieczną operacją nad głupimi zwierzętami, a więc Szwedzi „biegali jak błędne stado owiec po obszernym przeciwległym błoni, ginąc jak owce pod nożem rzeźniczym” [P III 51].

Dzięki zmiennej perspektywie narracyjnej oraz zwierzęcym substytucjom ludzkiego ciała niebezpieczna przyległość ciała odbiorcy i wyobrażonego ciała cierpiącej postaci zostaje zerwana, zanim mogłaby zniszczyć przyjemność lektury. Obraz konkretnego (własnego) ciała zostaje odsunięty sprzed oczu czytelnika, a w to miejsce podstawiona zostaje metafora (płynna masa, fala, zboże, trawa, robactwo, itp.). I tak naprzemiennie, w przeplotach konkretnego i metafory, narracja oddala i przybliża percepcji odbiorcy treści, które mogą obudzić

²⁷ Jak można skutecznie wykorzystać takie substytucje pokazuje pierwszy wielki traktat o zagładzie, czyli *Krótką relacją o wyniszczeniu Indian*, pióra Bartoloméa de la Las Casas. Już na początku autor tworzy naiwną, lecz sugestywną opozycję najeźdźców i ofiar:

„Między te łagodne owce, obdarzone przez swego Stwórcę wspomnianymi zaletami, weszli Hiszpanie, a skoro tylko je poznali, stali się jako wilki i tygrysy, i lwy najsrozsze, wygłodniałe od wielu dni. I od czterdziestu lat do dziś – a i dziś również nie robią nic innego – ćwiartują ich, zabijają, niepokoją, gnębią, męczą i niszczą mnóstwem dziwnych, nowych, różnorodnych, nigdy niewidzianych i niesłychanych sposobów i okrucieństw” (B. de Las Casas, *Krótką relacją o wyniszczeniu Indian*, przeł. K. Niklewiczówna, Poznań 1988, s. 38).

w nim fascynację i wstręt, pragnienie i lęk²⁸. Może się wydawać, że powstająca na skutek tych zabiegów skrajna depersonalizacja ofiary, jaką obserwujemy w licznych scenach zbiorowych *Trylogii*, wynika z faktu operowania wielkimi masami anonimowych postaci, co sprawia, że ich straszny los nie zdąży poruszyć czytelnika inaczej niż krótkim wstrząsem grozy. Kiedy jednak przyglądamy się scenom, gdzie ofiarami są pojedyncze, znane czytelnikowi postacie, widać, że zasady, jakie żądają ich przedstawieniem bywają identyczne jak w scenach z udziałem zbioru anonimowych ofiar.

Epizodem pełnym rzadkiego, nawet u Sienkiewicza, okrucieństwa jest śmierć Tatarczuka i młodego Barabasza, oskarżonych o spiskowanie przeciw braci kozackiej. Obaj zostają wydani przez Chmielnickiego w ręce tłumu, który natychmiast dokonuje samosądu:

Kilka tysięcy ludzi rzuciło się na skazanych i darło ich na sztuki wyjąc i walcząc z sobą o przystęp do ofiar. Deptano ich nogami, wyrwano kawały ciała; ciżba tłoczyła się koło nich tym strasznym konwulsyjnym ruchem rozszalałych mas. Chwilami krwawe ręce podnosiły w górę dwie bezkształtne, niepodobne już do ludzkich postaci bryły, to znów ciskało je o ziemię. Dalej stojący wrzeszczeli wniebogłosy: jedni, żeby wrzucić ofiary w wodę, drudzy, by je wtłoczyć w beczki palącej się smoły. Piłani rozpoczęli bójkę ze sobą [OM I 151].

Aktywność jest tu całkowicie po stronie przemocy i nie odpowiada jej w najmniejszym stopniu aktywność cierpienia. Przemoc dysponuje całkowitą wolnością od ograniczeń, jakie mogłaby tworzyć dla niej świadomość bólu rozrywanego na strzępy człowieka. Ofiara nie dość, że jest niema i nie posiada w tekście pośrednika, który przetłumaczyłby jej doznania, to po chwili traci także swój antropomorficzny wymiar, stając się „bezkształtną bryłą”. Znowu konkret jednostkowego cierpienia krótko majaczy przed oczami czytelnika. Maltretowani Tatarczuk i Barabasz zmieniają się błyskawicznie z postaci ludzkich w czyste obiekty, które mają tylko jedną funkcję – pozwolić zmaterializować się przemocy, bo ta jest zasadniczą treścią tej sceny.

²⁸ Cytowany już Hume również zwraca uwagę na związek szybkości postrzegania i przyjemności, jaką odczuwa, oglądający tragiczną scenę, widząc: „Przez jego umysł przebiega pewien szereg idei; żołnierze, którzy nie pozwalają mu uciec, manipulacje kata, oddzielanie się głowy od tułowia, strumień krwi, drgawki, śmierć. Oto spójny łańcuch przyczyn naturalnych i czynności zależnych od woli” (D. Hume, *O tragedii*, dz. cyt., s. 109).

Czytelnik może śledzić orgię kaźni z przyjemnością pomieszaną ze wstrętem właśnie dlatego, że autor uwolnił go od niepokojącej identyfikacji, lękliwej empatii, którą wyobrażenia mogłaby mu podsunąć, gdyby ofiara i jej cierpienie były bardziej dostępne. Domyka ten epizod śmierć starego Barabasza, który nie chce przejść na stronę Chmielnickiego. Jego odwaga i autorytet wśród Kozaków onieśmiewają przeciwników. Dopiero, kiedy upada, pośliznąwszy się w kałuży krwi, „kilkanaście ostrz pogrzyżyło się w jego ciało” [OM I 183]. Natychmiast następuje też przemieszczenie symboliczne. Jego ciało, jeszcze przed chwilą ludzkie („widziano go na przodzie z buławą w rękę, z rozwianymi białymi włosami, wydającego rozkazy grzmiącym głosem i z młodzieńczą energią”), teraz nie jest nawet zwierzęce; przechodzi we władanie przemocy jako czysty obiekt, którego tożsamość jest bez znaczenia:

Zaczęto go siekać leżącego i rozsiekano w kawałki. Uciętą głowę przrzucono z bajdaku do bajdaku, bawiąc się nią jak piłką dopóty, dopóki po niezręcznym rzuceniu nie wpadła w wodę [OM I 183].

Omawiane dotąd sceny miały za swych bohaterów Kozaków, jednak umieszczenie perspektywy narracyjnej po drugiej stronie nie powoduje zmiany strategii przedstawienia przemocy. Ślub Podbiپیty zostanie spełniony, jeśli zetnie on trzy głowy za jednym razem. Anachroniczność tej postaci jest w tym względzie zwodnicza, szuka on bowiem ciał, które zaświadczyłyby swą dekapitacją o jego prawie do legatu przodków. Kiedy wreszcie ścina, w ekstatycznym uniesieniu, głowy trzem Turkom od początku nie są oni ludźmi. Narrator mówi o „trzech parach rąk” i „trzech szpicach od misiurek”, ale zanim synekdocha zamieni się w wyobraźni odbiorcy w ciała kompletne, już głowy toczą się pod nogi rycerza i nadal nie przestają być znakiem, ale już nie siebie, swego pojedynczego uśmierconego właśnie istnienia, ale straszliwego ciosu Longinusa. Po odpartym oblężeniu trzy ścięte głowy leżą przed namiotem Podbiپیty, gdzie oglądają je towarzysze broni, nie mogąc wyjść z podziwu, „bo tak były równo ścięte wraz ze stalowymi czepcami od misiurek, jakby kto nożycami odkroił” [OM I 360].

– Straszliwy z wasi *sartor!* – mówiła szlachta [OM II 361].

Narrator sytuuje się jednoznacznie po stronie „straszliwego krawca”, a czytelnik musi podążać wraz z nim, aby studiować piękno cięcia.

Materiał – trzy ludzkie głowy – na krótko skupia uwagę narratora, który stwierdza jedynie, że „już czerniały na powietrzu”, a następnie relacjonuje pochwały i wyrazy podziwu dla ręki i miecza Podbipięty.

Reprezentacja przemocy konsekwentnie utrzymuje dysproporcję między działaniem i doznaniem, tak, aby doświadczenie ofiary w najmniejszym stopniu nie stanowiło konkurencji w polu przedstawienia. Nieobecna rzeczywistość cierpienia i śmierci ofiary dotyka jednak także samych aktów przemocy, które stają się coraz bardziej nieważkie, gdyż ich sugestywną materialność pochłaniają metafory. Nieodwracalność zabijania traci „to” znaczenie na rzecz niepoważnych działań „krawca”, który w materii ciał wycina olśniewające wzory. Skoro więc groza, jakiej doświadczyć ma czytelnik, nie wynika ze współczucia ofierze, ale z nadmiaru przemocy, ta ostatnia musi być tym bardziej zwielokrotniana, im bardziej traci na znaczeniu. Nadmiar ciał martwych i poranionych powoduje inflację tematu; sprowadza obrazy śmierci do elementów scenografii grozy lub wskazuje pośrednio na zubożenie ludzi wojny na śmierć i makabrę. W Korsuniu, na rynku, obok kotłów z kaszą „sterczały piramidki głów uciętych po bitwie zabitym i rannym żołnierzom” [OM I 217]. Inaczej niż głowy ucięte przez pana Longina, te znaczą jeszcze mniej, odłączone zarówno od ciał ofiar, jak i oprawców. Ta makabra jest dekoracyjna, natomiast fabularnie niefunkcjonalna.

Wartość scen przemocy w systemie ekonomii narracyjnej polega na tym, że generują one konsekwentne ciągi zdarzeń: zemstę, przebaczenie, poszukiwanie, klęskę... Z tego punktu widzenia bardziej skuteczne fabularnie jest przedstawienie przemocy i okrucieństwa antagonisty niż bohatera pozytywnego, ponieważ ten pierwszy niszczy wyjściowy ład świata eposu, wyrывa stamtąd bohatera i usprawiedliwia jego akty przemocy; zaś na poziomie narracyjnym uzasadnia celowość opowiadania.

Kusząca funkcjonalność fabularna scen przemocy narusza jednak czytelność konfliktów moralnych bądź ideowych, które siłą wyraża i reprezentuje. Autonomizujące się akty przemocy stają się przez to amoralne lub ideowo obojętne, tak bardzo dominuje w nich czysta afirmacja destrukcyjnej siły. Taki charakter ma epizod bitwy pod Machnowką, którego jednym z głównych bohaterów jest Kozak – Iwan Burdabut. Sieje on spustoszenie wśród polskich rycerzy, a przepych zniszczenia zostaje starannie odnotowany w buchalteryjnym

chłodzie narracji, która nie eksponuje przy tym zasadniczej różnicy, że to „polskie ciała” przyjmują teraz funkcję materiału, krojonego przez „strasznego krawca”. Oto jego czyny [OM I 371–375]: Andrzeja Sieniuta koń Burdabuta chwycił „zębami za twarz i zmiażdżył ją w okamgnieniu”; Rafałowi Burdabut wsadził „sztych pod brodę”; szesnastoletniemu kniaziowi Połubińskiemu „odciął prawe ramię wraz z ręką”; panu Urbańskiemu „głowę jak kat jednym zamachem uciął”; pana Dzika „pchnął w brzuch”; towarzyszowi Sokolskiemu „rozrąbał głowę z hełmem”; Zenobiusza Skalskiego „pięścią na odlew uderzywszy, zabił na miejscu”.

Z kolei, w czasie oblężenia Zbaraża, Burlaj: „ściął pana Dąbka i pana Rusieckiego, i młode pacholę pana Aksaka [...]; potem porwał pana Sawickiego, potem dwóch od razu skrzydlatych husarzy rozciągnął na ziemi rodzącej” [OM II 321].

Rzuca się w oczy istotna cecha tych dwóch przedstawień przemocy – każda z ofiar jest wymieniona z imienia, przez co zabijane ciało ma dwie dystynkcje: odrębność imienia i sposobu, w jaki zostaje pozbawione życia. Ale ta różnica jest znikoma, a imiona ofiar tylko mamią pozorem indywidualizacji ofiary, gdyż na pierwszym planie jest tu nadal siła i jej imię. To ciosy Burdabuta powołują do przedstawienia te fragmenty ciała, które zostały nimi dotknięte (twarz, szyja, prawe ramię, głowa, brzuch, głowa z hełmem, skroń). Ponadto, tempo narracji sprawia, że dalsze dzieje rannej lub zabitej ofiary nie zostają przedstawione. Ciasno skleiony zestaw ofiar kieruje czytelnika szybko ku kolejnej ofierze, a wtedy poprzednią tracimy z oczu. Rejestrujemy siłę i zręczność ciosu, ale ciekawość pcha nas dalej, choć myśl o twarzy zmiażdżonej końskimi zębami niełatwo odpędzić²⁹.

W *Ogniem i mieczem* jedynie czyny Podpięty są podobne do działań Burdabuta, stąd zauważamy, że Sienkiewicz tłumi rozmach przemocy realizowanej przez głównych bohaterów cyklu. W *Potopie* tę rozbuchaną energię zniszczenia reprezentuje Roch Kowalski, który na przykład: „nie mogąc ciąć szablą, złożył pięść i w głowę go mimochodem dojechał, a ten nurknął w tej chwili pod konia, tak właśnie, jakby

²⁹ Klisze homeryckie tych scen, opisane przez Lecha Ludorowskiego (*Arysteje bohaterskie i heroikomiczne*, w: *Wizjoner przeszłości*, dz. cyt., s. 76–81) uświadamiają, jak znakomicie Sienkiewicz zaadaptował archaiczną już dla XIX w. tradycję epicką starożytności dla nowej wrażliwości ukształtowanej przez literaturę nowoczesną z realizmem powieściowym na czele.

weń piorun uderzył” [P III 48]. Ścigając króla szwedzkiego, dogoniwszy jakiegoś szwedzkiego jeźdźcę, „wstał w strzemionach dla lepszego rozmachu i ciał strasznie; rękę wraz z łopatką jednym okropnym zamachem odwalił” [P III 81]. Jeden z ostatnich pojedynków napisanych przez Sienkiewicza, jaki znajdujemy w powieści *Na polu chwały*, powtarza zasadę katalogu cięć, widoczną w epizodzie z Burdabutem. Jacek pojedynkuje się po kolei z pięcioma przeciwnikami – czterema braćmi Bukojemskimi i Cyprianowiczem. Czterem braciom o ewangelicznych imionach zadaje cztery różne ciosy: Mateuszowi w twarz, „która w jednej chwili zalała się krwią”; Markowi „prawy obojczyk, przeciął kość i ubezwładnił”; Łukaszowi „przez policzek aż do dziąseł”, a Janowi „szabla wraz z palcem upadła” [NPCH 57–58].

Ale już pchnięcia i cięcia zadawane przez Wołodyjowskiego są najczęściej w ogóle niewidoczne. Co prawda jeszcze Bohuna „całą niemal długością ostrza ciał straszliwie w odkrytą pierś”, a następnie „po dwakroć w pochylony łeb” [OM II 150], ale już podczas pojedynku z Kmicicem tylko „dał się słyszeć świst krótki, straszny, potem stłumiony krzyk... jednocześnie Kmicic rozłożył ręce, szabla wypadła mu z nich na ziemię... i runął twarzą do nóg pułkownika...” [P I 119]. Jego zabijanie podczas bitwy jest powściągliwe, niemal dyskretne: „dłonią tylko samą poruszył robiąc ruch tak lekki i miękki, że prawie niewidoczny, a jednak szabla Zaporozca furknęła w górę” [OM I 417], kiedy indziej ofiarę swą „dognawszy gasił go tak prędko jako świecę” [P III 39] lub mijając przeciwnika, „nawet nie zatrzymywał się nad nim, jeno wsunawszy mu sztych szabli tam, gdzie szyja pierśsi dotyka, zadawał cios lekki, nieznaczny, a ów ręce rozkładał, zbłądłymi usty jedno i drugie słowo rzucił, po czym pogrążał się w mroku śmierci” [P III 47]. Wyjątek stanowi pojedynek z Kanenbergiem, kiedy koniec szabli pana Michała przeciął „mu część nosa, usta, brodę, spadł na obojczyk, strzaskał go i zatrzymał się dopiero na idącym przez ramię pendencie” [P II 44].

Wyłania się z tych zestawień pewna prawidłowość: postacie bliskie pisarzowi lub obarczone funkcją moralnego, patriotycznego bądź heroicznego wzorca zabijają elegancko, niemal dyskretnie. Zabija nawet Petroniusz, na co narrator przygotowuje nas informacją, że mimo deklarowanego lenistwa i zamiłowania do sztuki, jest on świetnym szermierzem i zapaśnikiem. Uśmiercając pijanego gladiatora, kiedy ten

chce go zmusić do wznoszenia okrzyków przeciw chrześcijanom, czy- ni to z elegancją dworskiego tancerza:

– Przyjacielu – rzekł – cuchniesz winem i zawadzasz mi. I tak mówiąc wbił mu w pierś aż po rękojeść krótki mieczyk [Q 514].

Odmiany i techniki przemocy nie zmieniają biernego statusu ofiar. Cięte, przebijane lub przestrzeliwane postacie znikają czytelnikowi sprzed oczu niczym figurki w strzelnicy sportowej. Znika Józwa Butrym, kiedy go Kmicic w karczmie „całym rozmachem przez pysk szablą chlastnął” [P II 61], oficer szwedzki, którego „ciął szablą między oczy, aż stał zgrzytnęła o kości” [P II 233], a także kapitan szwedzkiego podjazdu, któremu „wypalił w samo ucho z pistoletu” [P II 399]. Dopiero rana, którą zadaje Bogusławowi końcem szabli w czoło, zostaje przedstawiona: „coraz więcej krwi wypływało z czoła, tak iż cały wierzch głowy nurzał się jakoby w kałuży” [P III 295]. W *Panu Wołodyjowskim*, najbardziej zagadkowej części *Trylogii*, po raz pierwszy widzimy kobietę, która zabija z zabawną łatwością, jakby autor chro- nił ją przed rzeczywistością własnego czynu:

Basia ciąła zamazyście i twarz znikła nagle, jakby była widziadłem. [...] Oto znowu szczyrzy przed nią zęby jakaś straszliwa głowa o płaskim no- sie i wystających policzkach: Basia mach! po niej!... Tam znowu ręka kiściem podnosi: Basia mach! po niej; widzi jakieś plecy w tołubie: szty- chem w nie; za czym tnie w prawo, w lewo, wprost, a co tnie, to człek leci na ziemię zadzierając uździenicą konia [PW 265].

Mimo wyraźnej jednolitości w opisach scen przemocy *Trylogia* jest jednak po tym względem wewnętrznie zróżnicowana. Spośród głów- nych bohaterów powieści wojennych, wyraźnie wyróżnia się Kmicic. Jego dziki temperament objawia się między innymi w pewnej chao- tyczności i beładzie walki oraz skłonności do okrucieństwa, które we wcześniejszej części cechowało przede wszystkim Kozaków. Ponad- to, sceny ukazujące akty przemocy w *Potopie* są „ciasne”, jakby autor, przenosząc akcję powieści ze stepów Ukrainy na Żmudź oraz w gra- nice dzisiejszej Polski, pozbawił przestrzeń powieści rozmachu, jaki dawała scena stepowa. To zagęszczenie przestrzeni, zrozumiałe z ra- cji odmienności topograficznej i administracyjnej Korony, odciska się także na konstrukcji przedstawienia bitew, starć i pojedynków. Sien- kiewicz podprowadza nas bliżej ku walczącym ciałom, które dzieli co- raz krótszy dystans. Pozwala mu to często osiągnąć znakomite efekty

dramaturgiczne, jak choćby w scenie w wąwozie, kiedy pan Andrzej wyjeżdża na spotkanie oficera prowadzącego podjazd szwedzki:

Kmicic najechał nań tak blisko, że prawie trącili się strzemionami, i nie odrzekłszy ni słowa, wypalił mu w samo ucho z pistoletu [P II 399].

Autor czasem nie może rozstać się z pewnymi frazami lub chwytami dramaturgicznymi albo też kieruje nim pragnienie zachowania kompozycyjnej równowagi, dość, że powtórzy ten motyw w scenie śmierci Rocha Kowalskiego, który jest o krok od zabicia króla szwedzkiego, ale wtedy książę „Bogusław jakoby spod ziemi wyrósł i w samo ucho Kowalskiemu wystrzelił, że mu głowę wraz z hełmem rozniosło” [P III 335].

Na większą skalę walory takiego „ciasnego” przedstawienia przemocy ilustruje opis potyczki pod Rudnikiem. Polscy żołnierze wybijają tam broniących się rozpaczliwie szwedzkich rajtarów, „opasawszy kupę jeszcze ciaśniejszym pierścieniem” [P III 84]. Sienkiewicz pozbawia tę walkę wyraźnych cech bitewnej strategii; buduje za to obraz rozedrganego kłębowiska zabijających się ludzi i zwierząt, które przyjmuje kształt wiru tłoczącego z ciał strumienie krwi.

Walczone złamkami szabel i rapierów; jedni szczepiali się z drugimi na kształt jastrzębi; chwymano się za włosy, wąsy, gryziono zębami; ci, którzy spadli z koni, a jeszcze na nogach utrzymać się mogli, żgali nożami w brzuchy końskie, w łody jeźdźców. W dymie, w wyziewach koni, w strasliwym uniesieniu bojowym ludzie zmieniali się w olbrzymów i zadawali ciosy olbrzymie; ramiona zmieniały się w maczugi, szable w błyskawice. Jednym zamachem rozbijano hełmy stalowe jak garnki, rażono się przez łby, odwalano ręce z mieczami. Cięto się bez wytchnienia, cięto bez pardonu, bez miłosierdzia. Spod wiru ludzi i koni krew strumieniami poczęła spływać po majdanie [P III 84].

Nie widać tu idealizacji wojny, ale przeciwnie, świadomość, jak łatwo wojna opuszcza ramy strategii czy kodeksu. Większość konfliktów przedstawionych w *Potopie* to sceny partyzanckie, zajazdy, burdy, porwania, samosądy, akcje przeciw cywilom. Sienkiewicz niezwykle wiarygodnie pokazał problematyczną bitność części polskiej szlachty, kiedy okazuje się, że umiejętności zdobyte w pojedynkach, burdach sejmikowych czy bijatykach w karczmach, przydają się także do obrony Jasnej Góry czy króla. Ten zakres żołnierskiej sprawności Kmicica i jego ludzi wiarygodnie ukazał w scenie bójki Kmicica, Kiemliczów

i Soroki z Józwą Butrymem i jego ludźmi w karczmie. Mistrzem takich walk okazuje się Soroka:

Przypierał on tak z bliska przeciwników, że ostrzem nie mogli go dosięgnąć i wystrzelivszy uprzednio w tłum pistolety, tłukł teraz po głowach ich rękojeściami, miażdżąc nosy, wybijając zęby i oczy [P II 61].

Podobnie jak w cytowanym wcześniej fragmencie, „walczący zbili się w kupę tak ciasną, że jeno pięściami mogli się grzmocić” [P II 62]. Nie ma tu miejsca na piękne cięcia i podziwianie sztuki szermierczej. Narrator nie dysponując rozległą perspektywą, rezygnuje z dyspozycji szczegółu. Wojna w *Potopie* często przypomina burdę domową, pozabawioną wzniosłości i zasad wojennych³⁰.

Choć autor *Bez dogmatu* obiecywał porzucić temat wojenny wraz z *Krzyżakami*, to zostawił przedsmak niewykorzystanych możliwości. Na moment, w tej nieudanej powieści, jaką są *Legiony*, rozbłyskuje talent dawnego Sienkiewicza, który snuje tam mroczną fantazję o przemocy czystej, chłodnej i pięknej, bo wyzbytej osobistej wrogości, zemsty czy ofiary. Jedyną wartością, jaka została przegranym i za którą można umrzeć, jest honor, stąd „kto polskiego oficera znieważy, ten musi albo go zabić, albo sam krwią zniewagę przypłaci” [L 125]. Wcieleniem tej straceńczej i schyłkowej postawy uczynił kapitana Jakuba Bogusławskiego, który przypomina trochę inną postać tragicznego straceńca – kapitana Wyganowskiego z *Popiołów* Żeromskiego. A jednak co innego przykuwa uwagę w Bogusławskim – mianowicie Sienkiewicz przewrotnie połączył w tej postaci mroczny czar klęski (przegranego żołnierza i porzuconego kochanek) z wizerunkiem nowoczesnego zabijaki, artysty przemocy, którego narzędziem podstawowym jest broń palna, a nie miecz czy szabla. Jest to postać tak różna od bohaterów *Trylogii*, że autor nadał mu od początku cudzoziemską aurę. Starannie ogolony, poważny i milczący, ubrany w ciemnoorzechowy surdut i w czarne pończochy przypomina „angielskiego księdza”. Omawiana

³⁰ W *Ogniem i mieczem* także odnajdziemy podobną technikę opisu, ale obrazuje ona bitewną gęstwę, a nie wynika z ograniczonej przestrzeni walki. Oto przykład:

„Zapanowała walka zmieszana, bezładna, dzika, bezpardonowa, wrząca w tłoku, zgiełku, gorącu, wśród wyziewów ludzkich i końskich. Trup padał na trupa, kopyta końskie grzęzły w drgających ciałach. Gdzieś tam masy tak skłębiły się, że nie było miejsca na zamach dla szabli; tam bito się głowniami, nożami i pięściami, konie poczęły kwiczeć” [OM I 374].

scena rozgrywa się w Padwie. Obserwujemy go wraz z głównymi bohaterami, nie znając jeszcze jego nazwiska ani profesji. Bogusławski wchodzi do trattorii, gdzie zostaje sprowokowany przez francuskich oficerów, którzy obrzucają go chlebowymi kulkami. Początkowo nie reaguje, dopiero trafiony w czoło rusza w ich stronę, aby wyzwać na pojedynek wszystkich czterech oficerów:

Nie spieszył się, szedł powolnym krokiem, przy czym stało się coś dziwnego. Oto w sali powiało istotnie jakby mrozem. Jakieś nieokreślone, ciężkie wrażenie niepokoju ogarnęło nie tylko Marka i Cywińskiego, ale i wesółych przed chwilą oficerów. Rozmowy i śmiechy umilkły. W ciszy, jaka zapadła, słychać było tylko spokojne kroki nieznanego, jak kroki przeznaczenia [L 119].

Sienkiewicz jest o krok od parodii, tworząc kliszę słynnej sceny z *Trzech muszkietierów* Aleksandra Dumasa, kiedy d'Artagnan tego samego dnia wyzwał na pojedynek Atosa, Portosa i Aramis. Ale autor omija niepowagę romansu historycznego i utrzymuje niepokojący nastrój tej sceny. Jego narracja opiera się pokusie udostępnienia pełnej wiedzy o motywacjach postaci, a nawet potęguje nieprzejrzystość dziwacznych i okrutnych działań: „na czole jego nie było żadnej zmarszczki gniewu, [...] nawet i na przeciwników spoglądał prawie obojętnie” [L 127]. Nie oglądamy tego pojedynku, ale razem z bohaterami zostajemy za bramą fortu, gdzie się rozgrywa. Śledzimy tylko oznaki kolejnych wystrzałów, aż do ósmego, po którym otwiera się furta, wychodzi Bogusławski, a na placu leżą dwa trupy, trzeci oficer kona, a czwarty ma przestrzeloną nogę. Wypełnia się symbolika kul chlebowych, które wracają jako kule pistoletowe. Zgodnie z systemem norm honorowych następuje szalona asymetria wymiany: niegroźny gest zaczepki zostaje naśladowany lub raczej prześladowany w geście rzeczywistego mordu, któremu przy tym „nic nie można [...] było zarzucić – zupełnie nic!” [L 132].

Śmierć zadana przez Bogusławskiego, to przemoc, której nie widać, która nie jest popędowa, ani sprzedajna, ani nawet rutynowa, przez co staje się niemal absolutna. Jest nieludzka, bo wolna od popędów, od gniewu, strachu, patologii sadyzmu. Jest nieprzedstawiona, bez wyraźnych emblematów grozy, rozpoznawalna jedynie po swych skutkach, pozbawiona chęci zadawania cierpienia, wydaje się czysto funkcjonalna, zatem jej forma, ekspresja, technologia stają się bez znaczenia.

Można odnieść wrażenie, że narrator igra z nami, nie ukazując samego rdzenia tekstu przemocy – obrazu mocy ciała i jego protez. Ale właśnie nie opowiadając przebiegu pojedynku, tekst odsłania istotę przemocy przedstawionej, czyli obraz destrukcji ciała. Nic teraz nie odciąga uwagi od zabitych i rannych, ciała ofiar mogą wreszcie znaczyć dla siebie, nie mówić lub mówić niewiele o sile, która je okaleczyła. „– To nie pojedynek, to egzekucja” [L 130] – mówi o takiej przemocy jeden z oficerów. Okazuje się jednak, że groza przemocy niewidzialnej jest nie mniejsza i sprawia, że Marka i Cywińskiego „opanowała [...] odraza do tego krwawego, milczącego człowieka, który idąc obok nich, patrzył przed siebie zamyślonym wzrokiem, jakby już zapomniiał, co się stało” [L 133]. Jego beznamiętność sprawia, że wydaje im się, iż idą w towarzystwie kata.

Uznając scenę z *Legionów* za rodzaj kody w symfonii przemocy tworzonej od czasu napisania *Niewoli tatarskiej*, można postawić tezę, że autor *Potopu* zdemistyfikował fałszywy przepych śmierci, który tłum i knebluje cierpiący podmiot historii. Czy to znaczy, że dzięki takiej scenie narracja jednak popycha czytelnika do myślenia o treści znaków wypisanych na ciałach tysięcy ofiar „piórami przemocy”? Jedną sceną to jednak za mało, aby emancypować obiekt, pomniejszając przedstawienie triumfującej mocy. Dlatego hermeneutyka implikacji nie oddaje specyfiki ewolucji obrazów wojny w dziele Sienkiewicza. Znaki przemocy komponowane w serie nie zapraszają do lektury wnikliwej, która „dopowiadałaby” to, czego nie chcą już mówić. Narracją rządzi raczej logika nawrotu niż konsekwencji.

Specyfika klasycyzmu Sienkiewiczowskiego nie polega na unikaniu skrajności czy też tłumieniu niepokojącej transgresji tekstu opisującego przemoc. On szuka dla takich miejsc przeciwwagi; jego poszukiwanie ładu jest zawsze poszukiwaniem antidotum, rewersu, zagubionego członu opozycji, niemożliwej riposty. Jest pisarzem niezdecydowania, myśli metaforą, sceną, sytuacją, ale nie chce domyśleć konsekwencji własnego ujęcia, więc dokonuje gwałtownego zwrotu, umykając w przeciwieństwo.

Dla poczwórnego pojedynku Bogusławskiego przeciwwagą jest zaskakująca i niekonsekwentna scena w *Ogniem i mieczem* z udziałem Zagłoby. W tej jednej jedynej scenie Zagłoba opuszcza całkowicie swój błazeński kostium i budzi lęk, jakby wymknął się Sienkiewiczowi, który pozwala sobie na „błąd w afekcie”: „strach było na niego spoj-

rzeń: na ustach miał pianę, twarz siną, oczy wyszły mu na wierzch. »– Krwi! krwi!« – ryknął tak strasznym głosem, że aż dreszcz przeszedł blisko stojących. I skoczył w fosę” [OM II 389]. Widok nagiego ciała Podbipięty, które wisi na kozackiej wieży oblężniczej, sprawia, że „Pan Zagłoba szalał; rzucił się w największy tłum jak lwica, której zabrano lwiąta; rzeził, chrapał, ciął, mordował, deptał!” [OM II 390].

Niewypowiadalne w komentarzu piękno tej sceny tkwi w szaleństwie dysproporcji między śmiercią Podbipięty a śmierciąadaną w zamian przez Zagłobę, Wołodyjowskiego i innych. Przesada w zemście zostaje jednak zaakceptowana przez czytelnika, więcej – dopełnia go ekstatycznym dreszczem. W istocie bowiem dysproporcji nie ma, gdyż zniosła ją przyjaźń, czyli miłowanie mężczyzn na wojnie. Skoro – jak zaświadcza narrator – Zagłoby nie sposób było oderwać od trumny Longina, „jakby mu brat albo ojciec umarł” [OM II 392], tzn. że strata jest niemożliwa do zapełnienia, a więc i zemsta jest nieskończona. Ekonomia zemsty nie opiera się na wyrównaniu rachunków, ale na nieograniczonym wydatku, który jest manifestacją miłości do uśmierconego przyjaciela.

Przewrotne połączenie w Sienkiewiczowskiej narracji o przemocy tradycji eposu antycznego z naturalistycznym, chłodnym opisem, doprowadzonym do doskonałości przez XIX-wieczny realizm, daje w efekcie tekst o fascynującej i niebezpiecznej dynamice. Tworzą ją dwa popędy języka przemocy, z których jeden chce zawładnąć ciałem jako jednostką akcji, a drugi uczynić z ciała obiekt semiotycznej wiwisekcji. I choć są pomieszczone w obrębie jednej narracji, to każdy z nich usiłuje zawładnąć przedstawieniem, a napięcie między nimi utrzymuje jego chwiejną równowagę.

Nie sposób przeprowadzić tezy o sadyzmie tkwiącym w Sienkiewiczowskim obrazowaniu przemocy³¹, właśnie ze względu na uderzają-

³¹ Zob.: U. Benka, *Święty sadyzm Sienkiewicza*, „NaGłos” 1994, nr 14. Sąd o sadyzmie tych przedstawień przewija się przez całą recepcję dzieła. Antoni Słonimski pisał w felietonie z 19 stycznia 1930:

„Trudno ofiarować inteligentnemu pętałowi *Trylogię* Sienkiewicza. Kiedyś można było nam wmawiać, że to wzbudza tężyźnę narodową, ale dziś tych sadystycznych opowieści o wyrzynaniu chłopów nikt chyba nie ośmieli się nazwać zdrowym pokarmem dla młodzieży” (*Kroniki tygodniowe 1927–1937*, Warszawa 2003, s. 181).

Niedawno Ewa Wipszycka, odpowiadając na pytania ankiety: „Nasza opinia o miejscu twórczości Sienkiewicza we współczesności”, eksponowała – obok walorów językowych jego prozy – ukazaną tam przemoc:

cą w nim nieobecność cierpienia. Przemoc nie karmi się tam bólem ofiary, ale własną przewagą, jest narcystyczna. Wypowiedzią cierpiącego ciała powinien być głos ofiary i odczytanie jej ran, ale narrator rzadko dopuszcza ofiarę do głosu, a lektura rany wyczytuje z niej raczej triumf przemocy niż skargę cierpienia. W sytuacji wojny, gdzie funkcje agresora i ofiary są wymienne, istnieje ryzyko ujednolicenia aktów przemocy ponad racjami, jakim służą. Aby nobilitować „słuszną” przemoc, narracja nie sięga po racje moralne, prawne czy religijne, przemoc zostaje zbawiona dzięki metaforze.

3. Czytanie rany

wróćcie z pismem moim, które każdemu
z was na skórze każę wypisać.

(*Potop*)

poczęli więc Szwedzi skakać z wysokiego
brzegu na lód, padając trupem tak gęsto,
że czernili się na śnieżnym polu jako lite-
ry na białej karcie.

(*Potop*)

Rana otwiera ciało. Sprawia, że – jak pisze Jean-Luc Nancy – „ciało [jest] wyeksponowane do żywego ciała”³². Nic z tego jednak nie musi wynikać, poza grozą panoptikum, które zwiedzamy z narratorem-przewodnikiem. Narracja włada wówczas ciałem trupa, inscenizując je w spektakl grozy lub przeciwnie, komponując zabite ciała w sceny pełne makabrycznego liryzmu, jak na przykład pod Zbarażem, gdzie „na pobojuwisku spali snem nieprzebudzonym i wiecznym rycerze pobodzeni włóczniami, pocięci mieczem, poprzeszywani przez strzały i kule” [OM II 328]. Ciało martwe nie budzi już strachu, bowiem zamarł w nim ból, ale nawet postacie, które cierpią z pewnością, opisuje narrator z tak dużego dystansu, że zaledwie rejestruje ruchy ich

„Najgorszą stroną pisarstwa Sienkiewicza jest dla mnie krypto-sadyzm (nie tylko *Ogniem i mieczem*, także *W pustyni i w puszczy*, nie mówiąc o *Janku Muzykancie*). Z tych przyczyn pisarz nie powinien figurować w kanonach lektur dla dzieci i młodzieży” (wyowiedź umieszczona w tomie: *Po co Sienkiewicz?, dz. cyt.*, s. 403).

³² J.–L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 70.

agonii. Widzimy np., jak Tatarzy zabawiają się strzelaniem z łuku do słabszych jeńców, a w efekcie tej „zabawy” „kilkadzieśnięt ciał leżało wyrzuconych już na drogę i podziurawionych jak sita: niektóre z nich drgały jeszcze konwulsyjnie. Ci, do których strzelano, wisieli przywiązani za ręce do drzew przydrożnych. Były między nimi i stare kobiety” [OM I 219]. Ich ciała nie mają jednak swojej historii innej, niż tylko materiału, na którym materializuje się przemoc. Chwilami wydaje się, że rana pojedynczej postaci przekształca ciało z obiektu w podmiot cierpienia, ale tekst częściej igra z czytelnikiem taką możliwością, niż ją realizuje.

Wielokrotnie narracja zostaje przerwana w chwili, kiedy zdaje się otwierać inną opowieść o wojnie. Drobnym prześwitem sugeruje wzmianka o młodym Potockim, który „mając gardło przebite strzałą żył tylko kilka godzin po bitwie” [OM I 199], albo zapowiedź cierpienia oficera szwedzkiego Horna, który pod Częstochową dostaje cios kosą. „Chłop, który go ciął, dosięgnął go samym końcem kosy, ale uderzenie było tak straszne, że otwarło całą klatkę piersiową” [P II 237]. Dowiadujemy się, że Horn ma przed sobą długie godziny konania, ale narrator mu nie towarzyszy. Łagodny wariant tego ciosu wróci w powieści *Na polu chwały*. Jacek zostaje tam cięty kosą, której koniec „przedarł mu dość głęboko rękę od barku aż do łokcia” [NPCH 223]. Te rany są dla czytelnika, postaci nie zwracają na nie uwagi, należą bowiem do powszedniej rzeczywistości wojny; budzą zainteresowanie dopiero wtedy, kiedy są niepowседневne, różne, kiedy sygnatury przemocy wskazują na nieprzeciętną zręczność i siłę „pisarza przemocy”. Takie jest „pismo” Podbipięty:

Nazajutrz po bitwie rycerze ze zdziwieniem oglądali te miejsca, a pokazując sobie ręce poodwalane wraz z ramionami, rozcięte głowy od czoła do brody, ciała rozchlastane straszliwie na dwie połowy, całą drogę ludzkich i końskich trupów, szepтали wzajem do siebie: „Patrzenie, tu walczył Podbipięta!” Sam książę trupy oglądał i [...] dziwić się raczył, bo takich cięć zgoła dotąd w życiu nie widział [OM I 376].

Mimo chwilowego skupienia narracji na poranionym ciele, te rany są „płaskie”, wbrew buńczuczным czasownikom nie otwierają ciała, aby wskazać na jego niejednorodność, obnażyć bezbronne wnętrzości, ukazać niepowstrzymane wyciekanie krwi, a przede wszystkim nie dają te obrazy minimalnej nawet reprezentacji pandemonium bólu,

który powinien wypełniać sceny bitew i pojedynków. Obrazy cierpiących od ran wojennych ludzi przypominają film, który z dźwiękowego stał się nagle niemy, a usta krzyczących i wyjących postaci poruszają się już tylko rybimi ruchami. Nie znaczy to, że Sienkiewicz rezygnuje całkowicie z muzyki tekstu. Ciągłe powracają onomatopeje dźwięków, jakie wydają niszczone ciała, ale jest to wyłącznie muzyka przemocy, której splendor rośnie przez to jeszcze bardziej. Ponadto, kiedy obraz staje się zamazany, nieprzejrzysty, gdy narracja naśladuje bitewny chaos, wówczas dźwięk przejmuje funkcje zmaconej reprezentacji. Taki zabieg sprawia, że choć nie widzimy obrazów, to widzimy odgłosy, które narracja starannie i czytelnie objaśnia:

Słychać było tylko trzask łamiących się karabinów, zgrzyt bagnetów, chrapanie i zziąany oddech walczących, którzy tarzali się po ziemi, wodzili się za włosy i gryźli się zębami [*Selim Mirza* D IV 212].

[Wnet] rozległy się jęki, wycia, wołania na ratunek, świst miecza, charkotanie pobitych, rżenie przerażonych koni, szczęk łamanych szabel tatarskich. Cicha łąka zabrzmiała wszystkimi dzikimi głosami, jakie tylko mieszczą się w ludzkich gardzielach [OM II 381].

Cisza nagle czyni się w kościele, słychać tylko zwierzęce sapanie walczących, zgrzyt żelaza o kości, o kamienną posadzkę, jęki, chlupotanie krwi – czasem głos jakiś, w którym nie masz nic ludzkiego, krzyknie: „Pardon! Pardon!” [P III 198].

Głos, a częściej dźwięk nie wypowiadają bólu. Przypominają o materialności ciała (miękkie mięso i twarde kości) oraz zaświadczać o zwierzęcości walczących ciał (charkot, chrapanie, ziajanie, sapanie). Tekst zrywa zwykłą relację między ciałem i głosem, głos nie należy już do ofiary, ale do pisarza, który wkomponowuje dźwięk w całość przedstawienia przemocy, na przykład tworząc dwugłosowy duet, w którym pierwszy głos śpiewa lament: „Pomyłujcie, pany! – [...] coraz żałośniej”, a drugi, będąc z nim w kontrapunktycznym zwarcu, wyśpiewuje „zgrzyt żelaza o kości, chrapanie i straszną czkawkę konających” [OM I 374]³³. Dreszcze zgrozy budzi treść tej muzyki, rów-

³³ Sienkiewicz jako wierny czytelnik Szekspira musiał zauważyć w jednej ze swych ulubionych sztuk (w jej bohaterce nawet kochał się trochę) dialog o muzyce łamanych kości: „Lakmus:

Człowiek uczy się przez całe życie. Pierwszy raz słyszę, że trzask łamanych żeber może pieścić delikatne uszka dam.

nie jak regularność kompozycji, dbałość o ład i harmonię tych głosów; straszy ich „straszna symetria”: „wrzask jeńca mordowanego”, „okrzyki bóleści i piski dzieci” połączone „z ryczeniem bydła i rżeniem koni”. A to wszystko na tle chóru kobiet, które „szlochały lub zawodziły głośno” [OM 219]. Najbardziej przerażające są zbiorowe jęki Kozaków ginących w wąwozie pod Beresteczkiem:

Z dna podnosiły się jęki okropne, ciała drgały w konwulsjach, kopiąc się wzajem nogami lub drąc pazurami w skurczach konania. Do wieczora brzmiały te jęki i do wieczora poruszała się masa ciał, lecz coraz wolniej, coraz nieznaczniej, aż o pierwszym zmroku ucichła [PW 619]³⁴.

Bez względu na rodzaj dyskursu przemocy ukazywane w nim cierpiące ciało jest zawsze projekcją, nigdy naśladowaniem, gdyż nie zachodzi tu czytelna wymiana znaku i jego odniesienia. Rzeczywiste cierpienie jest nie do napisania, bo nawet kiedy w rzeczywistości wypowiada się, to jego mowa nie jest reprezentacją, ale czystą ekspresją bólu. Sienkiewicz nigdzie tego problemu nie porusza, a jednak musiał mieć świadomość, że jego obrazy ciała cierpiącego na wojnie są zafałszowane nie tylko z racji niemożliwej reprezentacji bólu, ale także dlatego, że poetyka powieści, jaką przyjął, sprzyja marginalizacji tego doświadczenia.

Za próbę odkupienia uznać można trzy epizody (po jednym na każdą część *Trylogii*), które emancypują na chwilę cierpiące ciało. Są to fragmenty tym bardziej intrygujące, że straszliwe cierpienia zadają tam swoim wrogom powieściowi protagoniści: książę Jeremi, Kmicic i Nowowiejski.

W *Ogniem i mieczem* taką funkcję pełni scena kaźni, której ofiarą jest Ataman Sucharuka. Jest posłem Chmielnickiego, a mimo to Jeremi każe wbić go na pal. Niezwykłość tej sceny nie polega na rodzaju śmierci, ale na tym, że jej podmiotem jest cierpiąca ofiara, któ-

[...]

Rozalinda:

Czy rzeczywiście znalazł się jeszcze jakiś meloman, który pragnie słuchać tej chrześzczącej muzyki we własnych bokach? jakiś poliglota, który uwielbia, kiedy jego własne kości odzywają się łamanym językiem? Obejrzymy te zapasy kuzynko?” (W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, akt I, sc. 2, s. 22).

³⁴ Myślał o tej scenie o wiele wcześniej, o czym świadczy fragment felietonu poświęconego *Szkicom* Kubali: „Nic równie strasznego i przerażającego, jak krótka historia tego rojowiska ludzi, których fatalność skazała na zatracenie” [MLA 143].

ra wymienia spojrzenie z mijającymi go żołnierzami księcia Jeremiego („krwawy widok uderzył żołnierskie oczy” [OM I 317]). To jedno ciało wydobywa autor z tysięcy innych i prezentuje go nie tylko czytelnikowi, ale i postaciom³⁵. Aktywna jest przede wszystkim cierpiąca ofiara, przemoc już się dokonała i nie ma znaczenia. Ważne jest, że „długie godziny konania znaczyły się jeszcze nieszczęsnemu atamanowi, bo i do wieczora mógł tak drgać, zanimby śmierć go uspokoiła” [OM I 317]. Całkowicie odrębnym składnikiem tej sceny przemocy jest obecność twarzy i spojrzenia ofiary, które komunikują bezgłośnie bezmiar cierpienia:

[Owa] męka jego, owa śmierć krążąca mu nad głową taką okryły go powagą, taką siłę włożyły w jego spojrzenie, takie morze nienawiści w jego oczy, iż wszyscy dobrze zrozumieli, co chciał mówić [OM I 317].

Samoograniczenie tekstu przynosi świetne efekty. Milczenie ofiary staje się wymowne, także dlatego, że nie ma języka adekwatnego dla wyrażenia bólu, a nawet więcej, ból niszczy język, mowa załamuje się na bólu, triumfują samogłoski, których wartość wynika z ich naturalnej bliskości ciała, które krzyczy lub jęczy.

Nabijanemu na pal Azji „z gardzieli wydobył się krzyk: A! a! a!” [PW 504]. Scena to bez precedensu w całej literaturze polskiej³⁶. Beznamiętny opis przerażającej tortury, którą śledzimy z bliska. Zmieniająca się perspektywa narracji „szuka” najlepszego miejsca, aby dokładnie uchwycić kluczowe składniki przedstawienia. Mimo bliskości i szczegółów opisu narracja koncentruje się na procesie deformowania ciała bez świadomości, w którym coraz mniej istoty podobnej do czytelnika: w ciele Azji „jęło się dziać coś strasznego, coś przeciwnie-

³⁵ Mimo odrębności tej sceny trzeba pamiętać, że ci sami żołnierze wstrząśnięci widokiem nabitego na pal posła spotykają Skrzetuskiego, który opowiada o pobycie u Chmielnickiego:

„– Poranili go! – wołał pan Dzik.

– Poranili, choć posła – odrzekł pan Śleszyński” [OM I 321].

³⁶ O dziwo, rzadko zestawiana z krzykiem Herbertowskiego Marsjasza, do którego stanowi znakomite wprowadzenie, choćby z racji tradycji homeryckiej („apollinijskiej”, wg Nietzschego), z której wywodzi się pisarstwo Sienkiewicza. Herbert sam też prowokuje taką wspólną lekturę w wierszu *Podróż do Krakowa* („Potop to co innego/ czytasz i jakbyś widział/ dobra – powiada – rzecz/ prawie tak dobra jak kino”), a także, pośrednio, poprzez wiersz *Pal* (z tomu: *Epilog burzy*): „po co więc te paroksyzmy zimne dreszcze młodości/ wycie pod niskim ciemnym niebem/ wbitego na pal?”.

go naturze i człowieczym uczuciom! Kości nieszczęśnika rozstępowwały się, ciało darło się na dwie strony” [PW 504].

Narracja nawet nie próbuje wypowiedzieć „bólu niewypowiedzianego”, gdyż nie ma dlań odniesienia, nie ma obiektu znanego czytelnikowi, do którego mógłby ów ból porównać³⁷. Szukając ekwiwalentu dla niewypowiadalnego, autor sięga po kontekst skandaliczny – odsyła czytelnika do doświadczenia rozkoszy: „ból niewypowiedziany, tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą, przeniknął jego jestestwo. Pal pogrążał się głębiej i głębiej” [PW 504]. Spuszczane z łańcucha perwersyjne konotacje natychmiast zaczynają się plenić wokół opisu specjalisty od tortur, jakim jest wachmistrz Luśnia:

Luśnia pochylił się i wzięwszy w obie ręce biodra Azji, tak aby mógł nimi kierować, zawołał na ludzi trzymających konie:

– Ruszaj! A powoli, razem!

Makabryczna perwersja przenosi się następnie na drugą sekwencję sceny tortur, czyliślepienie Azji za pomocą świdra. Luśnia „zapaścił ostrze w źrenicę, zakręcił raz i drugi, a gdy powieka i delikatna skóra otaczająca oko owinęły się już naokół świdra – szarpnął. Wówczas z obu jam ocznych Azji wypłynęły jakby dwa strumienie łez po jego twarzy” [PW 505].

Wydaje się, że jesteśmy za blisko, a pornografia tego cierpienia zawstydzą nawet ludzi wojny, „którzy poczęli gasić w milczeniu pochodnie, jakby wstydząc się, że światło oświeca dzieło tak okropne” [PW 505]. Ale tekst pomaga odsunąć jednowymiarowość sceny, możliwości jej mimetycznej referencjalności. Makabryczny erotyzm połączonych figur fallicznych: pała i świdra przynosi ulgę w postaci kontekstu literackiego dla tej potworności, a więc przypomina o tekstowości opisywanego świata. Azja jest wszak winien zbrodni „edypowych”: z niebawym okrucieństwem zabił przyszłego teścia³⁸ oraz porwał Baśkę

³⁷ Jak pisze Elaine Scarry: „Owa bezprzedmiotowość bólu, całkowita nieobecność referencjalnej treści, niemal pozbawia nas możliwości uchwycenia go w języku; zresztą nie daje się ona łatwo uchwycić w jakiegokolwiek formie dyskursu: materialnej bądź werbalnej. Zarazem ta bezprzedmiotowość bólu może wywołać działanie wyobraźni, powodując proces, który ostatecznie wydaje na świat gęste morze artefaktów i symboli, które tworzymy i wśród których się poruszamy” (E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York 1985, s. 162).

³⁸ Azja morduje nie tylko przyszłego teścia, ale też swego pana i w pewnym sensie przybranego ojca, gdyż Nowowiejski – jak sam twierdzi – znalazł go w stepie: „Chował się przez

Wołodyjowską, która jest żoną jego dowódcy i pełni wobec Azji funkcje macierzyńskie: opatruje rany i swata z Ewką. Sienkiewicz dba jednak przede wszystkim o równowagę w obrębie zdarzeń fabularnych, stąd silna motywacja tej sceny w postaci cierpień młodego Nowowiejskiego, który mści się za straszną śmierć ojca i los siostry³⁹. Scenariusz zemsty opiera się na symbolicznym powtórzeniu zamiarów Azji wobec Baśki i jego czynów wobec Zosi, a następnie wykluczenie go ze wspólnoty ludzi przez pohańbienie ciała, które považowało się na podobny czyn⁴⁰.

dwadzieścia lat w domu moim i uczył się razem z synem. Gdy syn uciekł, ów wyręczał mnie w gospodarstwie, póki mu się amatorów z Ewuchną nie zachciało, co ja spostrzegłszy kazałem go wychłostać; on zaśie potem zbiegł” [PW 288–289]. Mord, jakiego dokonuje Azja, ma w tym kontekście złożoną motywację.

„Widok był tak straszny, że nawet dziesiętnikom lipkowskim uczyniło się zimno w pierśsiach. Azja bowiem z wyrachowanym okrucieństwem z wolna wodził nożem po gardle nieszczęsnego szlachcica, a ów rzeził i chrapał okropnie. Z otwartych żył krew bluzgała coraz silniej na ręce rezuna i strumieniem ciekła na podłogę. Wreszcie rzeżenie i chrapanie cichło stopniowo, tylko powietrze poczęło świstać w przeciętej gardzieli, a nogi umierającego, drgając konwulsyjnie, kopaly ziemię” [PW 400].

Tarnowski, wstrząśnięty skalą okrucieństwa w *Panu Wołodyjowskim*, nie może pojąć, po co autor napisał scenę nawleknięcia Azji na pal. Zarazem powtarza ją w swym omówieniu, a dorzucone przez Profesora okrutne szczegóły, których nie ma w powieści, rozwijają jeszcze sadystyczną fantazję Sienkiewicza: „na drzazgach, na chropowatościach pala zatrzymuje się nieszczęśliwe ciało i rozdziera jeszcze gorzej. Wreszcie ostrze pala doszło już gdzieś głęboko, pod piersi...” Projektuje też „lepszą” zemstę. Można „długo i lubieżnie” myśleć o męczarniach dla Azji, ale lepiej udręczyć go psychicznie, pokazując mu w Chreptowie szczęśliwą Basię (S. Tarnowski, „*Pan Wołodyjowski*”, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 227, 229). Zapomina jednak Tarnowski, że Nowowiejski mści się nie za ocaloną Basię, ale za bezpowrotnie zgubione: siostrę i narzeczoną; nie rozumie też głębokiej symboliki tej sceny, którą sens dobrze oddają słowa Michela Foucaulta o symbolice kaźni:

„Otóż kara, o ile ma ujawnić oczom wszystkich srogość zbrodni, musi to okrucieństwo wziąć na siebie, musi je wydobyć na światło dzienne przez wyznanie, głośnie deklarację, inskrypcję, które czynią je publicznym. Musi je powielić w ceremoniale, który zastosuje je do ciała winnego pod postacią upokorzenia i cierpienia. [...] Kaźń jest częścią procedury, która ustala realność tego, co podlega karze” (M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Warszawa 1993, s. 67).

³⁹ Wymiana języka opisu często otwiera nowe możliwości lektury. P. Leszkiewicz i T. Kitliński (*Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Warszawa 2005) widzą w tej scenie alegorię degradacji seksualnej odmienności.

⁴⁰ „Edyp się oślepią, aby nie musiał znośić widoku przedmiotów swego pragnienia i swojej zbrodni [...]. Jeśli to prawda, że oślepienie jest tu odpowiednikiem kastracji, to nie jest przecież ani pozbawieniem męskości, ani śmiercią. To ich symboliczny substytut, jego celem zaś jest zbudowanie, wzmocnienie krawędzi oddzielającej od hańby, która nie zostaje zanegowana, lecz określona jako obca” (J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, dz. cyt., s. 82).

Najłagodniejszą z owych trzech scen ekspiacyjnych odnajdujemy w *Potopie*. Wracamy też do motywu głośnego milczenia ofiary w scenie wzajemnego przypalania sobie ciał przez Kuklinowskiego i Kmicica. Zanim to nastąpi, ciała zostaną obnażone:

„– Rozebrać tego gaszka do naga – rzekł Kuklinowski” [P II 300]. Z wyjątkiem pogańskiego świata *Quo vadis* jest to rzadka sytuacja, kiedy nagość staje się społecznie dopuszczalna, to dzięki ranie ciało staje się publiczne⁴¹, choć nie jest nim dla czytelnika. Gdyby nie rozkaz Kuklinowskiego, nie wiedzielibyśmy czy Kmicic jest obnażony całkowicie, czy na przykład tylko do pasa. A jednak autor chce, żebyśmy wiedzieli, że kiedy „dotknął płonącym kwaczem Kmicicowego boku” [P II 301], miał do dyspozycji całe bezbronne ciało. Pomoc Kiemliczów ratuje bohatera od dalszych cierpień i śmierci, które teraz ofiara zada oprawcy.

Kmicic podniósł kwacz i przyłożył go do boku nieszczęsnego wisielca, lecz trzymał go dłużej, dopóki swąd spalonego ciała nie zaczął się rozchodzić po stodole. Kuklinowski skurczył się, aż lina poczęła się z nim kołysać. Oczy jego, utkwione w Kmicica, wyrażały straszny ból i nieme błaganie o litość, z zatkanych ust wydobywały się jęki żałosne [P II 305].

Zamiana nie jest symetryczna⁴². Kuklinowski jest torturowany okrutniej, bo poza przypaleniem boku Kmicic osmalił mu wąsy, ręsy i brwi. Asymetria zemsty wydaje się mieć uzasadnienie wyłącznie w dzikości Kmicica, którym kieruje sadystyczne pragnienie ujrzenia bólu nadmiernego, tzn. daleko wykraczającego poza ból jako efekt zadawania ran. W torturach to ból jest celem. Śladem bólu jest rana, która dla Kmicica stanie się wkrótce tekstem potrzebnym dla wzmocnienia wiarygodności jego słów w obecności króla. Dzięki tej asymetrii tortur autor uwikłał swego bohatera w relację z niechcianym sobowtórem, jakim jest wobec Kmicica Kuklinowski.

W tym kontekście nowego znaczenia nabiera scenariusz zemsty proponowany przez Tarnowskiego – patrz przyp. 38.

⁴¹ Nagie jest także ciało Podbipięty, zawieszone przez Kozaków na maszynie obłąkaczek: „słońce oświeciło nagi trup ludzki kołyszący się na powrozie, zgodnie z ruchem bełwardy, na kształt olbrzymiego wahadła” [OM II 389].

⁴² Zaniepokojony ponownie Tarnowski pisał, że Kmicic „nie powinien już być okrutnym; powinien się wstrzymać, choćby miał do okrucieństwa ochotę. A po wtóre, pisarz, artysta nie powinien nigdy mieć ochoty do okropności i okrucieństw” (S. Tarnowski, *O „Potopie” z uczuciem zawodu*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 217).

Pismo, jakie stanowią ich przypalone boki, wcale nie jest łatwe do odczytania. Bok Kmicica będzie rękojmą jego wiarygodności w oczach króla – prawdą ciała wbrew kłamstwu imienia (Babinicz). Czytelnik jest w lepszej sytuacji niż król, gdyż zna pochodzenie tej rany⁴³. Bez gwarancji narratora spalony bok Kuklinowskiego (gdyby przeżył) byłby daleko wiarygodniejszy, zwłaszcza w obliczu fałszywego nazwiska i przeszłych występków Kmicica. Spalony bok Kmicica nie różni się od spalonego boku Kuklinowskiego; jest tym samym znakiem tortur i cierpienia. Jeśli staje się inny, to z racji różnych historii tych ran. Poświęcenie Kmicica pozwala mu zasugerować podobieństwo z raną Chrystusa i należy do całościowej symboliki zmartwychwstania moralnego, które staje się udziałem bohatera. Co prawda Kmicic sam przebiera się we wzorzec chrystusowy, krzycząc w obecności króla: „chcę, żeby mi wierzone, niechże niewierni Tomasz dotkną ran moich!” [P II 359].

Rana wojenna emancypuje ciało z kręgu kulturowych zakazów, pozwala je upublicznić, wystawić na widok, uczynić ciałem historycznym i politycznym, ale czytanie ran i blizn nie jest proste. Kiedy zniknie kontekst, czyli historia przemocy, której skutkiem jest rana, wówczas wcale niełatwo odczytać zakodowaną w nich opowieść. Bohater *Hani* wielokrotnie przygląda się portretowi pułkownika Mirzy:

⁴³ Bez wsparcia narratora, spalony bok Kmicica niczego jasno nie komunikuje. Znak ofiarnej rany wymaga nie tylko prezentacji, ale i komentarza, aby przekonać niedowierców. Oto dla przykładu fragment objaśnienia funkcji ran Chrystusa autorstwa ks. Jakuba Wujka:

„A tu by kto spytał: czemu Chrystus Pan raczył zostawić blizny albo znaki ran w boku, w rękach, i w nogach swoich? Odpowiem, żeć nie dlatego, żeby ich nie mógł uzdrowić dostatecznie (jako kiedyś poganie powtarzali), ale **naprzód**, aby tymi znaki utwierdził prawdę swego zmartwychwstania, w tymże istnym ciełe, a przez te znaki ran cielesnych uleczył rany duszne w uczniach swoich. **Druga**, aby teraz, siedząc na prawicy Bożej, wiernym swoim większej ufności i nadziei dodał, że On, stojąc przed oblicznością Bożą i przyczyniając się za nas do Ojca, ukazuje zawsze, jaką śmierć za nas podjąć raczył. **Trzecia**, aby niezbożne Żydy pohańbił w dzień sądny, kiedy oglądają, kogo zranili i zabili, i aby okazał sprawiedliwe wszystkich ludzi potępienie, ukazując to, co za wszystkie cierpiał”. (*Postylla Katolicka Mniejsza to jest krótkie kazania, albo wykłady świętych Ewangelii na każdą niedzielę i na każde święto wedle nauki prawdziwej Kościoła św. Powszechnego dla ubogich kapłanów i gospodarzów i pospolitego człowieka teraz znowu z pilnością napisana przez o. Jakuba Wujka theologa Societatis Jesu. Na Wtorek Wielkanocny Ewangelia jako się Pan Jezus ukazał Apostołom, u św. Łukasza w rozdziale 24.*

(Źródło: http://www.ultramontes.pl/Postylla_26.htm).

Pamiętam, że portret ten dziwne na mnie robił wrażenie. Pułkownik Mirza był to człek straszny; twarz jego była tak opisana Bóg wie jakimi szabłami, jakby tajemniczymi literami Koranu [*Hania* D VI 30].

Jak widać, problem lektury rany i blizny wymaga interpretacji, która często nie może być fortunną. Na przykład nie wiemy, skąd wzięła się „straszliwa blizna przez czoło i policzek” [P I 30] pana Jaromira Kokosińskiego, porucznika Kmicicowego, podobnie jak brata Jana Skrzetuskiego – Stanisława „z twarzą męską, groźną i ozdobioną długą ukośną blizną od cięcia miecza pozostałą” [P I 181], niewiele mówi o swej genealogii blizna Nowowiejskiego, którą ma „od ucha aż do nosa”, a nos, „od przycięcia z jednej strony był cieńszy niż z drugiej” [PW 73]. A przede wszystkim nierozstrzygalne jest pochodzenie ran Zagłoby, który „miał bielmo na jednym oku, a na czole dziurę wielkości talara, przez którą świeciła naga kość” [OM I 26]. Sam zresztą wykorzystuje tę nierozstrzygalność, zmieniając ciągle wersje pochodzenia rany na czole i bielma na oku. Proste objaśnienia nie skutkują nawet podczas oglądania blizn Kmicica, choć on sam tłumaczy je królowi. Jak pamiętamy, kula wystrzelona przez Bogusława „rozorała głęboko Kmicicowi lewy policzek i zniosła zupełnie koniec ucha” [P I 473]. Na pytanie króla, skąd ma „tę kresę przez gębę”, Kmicic odpowiada wymijająco:

- Strzelono do mnie, lufę mi do gęby przyłożywszy.
- Nieprzyjaciół czy swój?
- Swój, ale nieprzyjaciół [P II 381].

Nawet stary Kiemlicz, który potrafi wiele z niej wyczytać, nie odkryje jej treści:

- Musiał ktoś okrutnie blisko do waszej miłości strzelić.
- A po czym miarkujesz?
- Bo się i wszystek proch nie zdążył spalić i ziarenka, jako czarnuszka, pod skórą siedzą [P II 29].

Kmicic wie, że tylko uczestnicy porwania Bogusława mogą odczytać tekst rany, podobnie jak pismo rany zadanej mu przez Wołodyjowskiego: „Kmicic zdjął czapkę i ukazał królowi głęboką bruzdę, której białawe brzegi widne były doskonale” [P II 381]. Dopiero kiedy bliznę zobaczy jej sprawca, nastąpi rozpoznanie: „– Moja ręka! – krzyknął” [P II 483].

Ciało, dzięki bliźnie i ranie, zdaje się zyskiwać odrębność od innych ciał, a przede wszystkim ma dzieje społeczne, a nie tylko biologiczne trwanie. Bez wiedzy o tej historii znak rany lub blizny odsyła do samego siebie oraz do narzędzia, które go uczyniło. Tekst blizny nie ma natomiast jasnego desygnatu ani pojęcia, które mógłby przywołać. Rany i blizny na ciałach bohaterów są zapisem historii indywidualnej, która należy również do historii powszechnej. „Popisane” ciała są świadectwem, że postacie mają historię. Zarazem ów tekst rany i blizny, głęboko prywatny ślad po bolesnym zdarzeniu (wojna, pojedynki, tortury), podlega fatalności każdego znaku, który oddzielił się bezpowrotnie od swego odniesienia i od sytuacji, w jakiej powstał. Cóż bowiem może wyczytać bezradny czytelnik ran z tekstów zapisanych na twarzach laudańskich żołnierzy, którzy w końcowej scenie *Potopu* wkraczają do kościoła. Nawet narrator przycupnął skromnie, przyjmując punkt widzenia anonimowego uczestnika mszy, bezradny wobec mnogości znaków wymagających objaśnienia:

Ach, co za widok! Groźne twarze, ogorzałe od wichrów, wychudłe z trudów bojowych, pocięte szablami Szwedów, Niemców, Węgrów, Wołochów. Cała historia wojny i chwała pobożnej Laudy mieczem na nich wypisana [P III 340].

Niemożliwa do przeczytania historia ciała odznacza się na nim jako ślad, któremu nie sposób przywrócić niedostępnej całości, zaczyna więc służyć ciału w ogólnym dyskursie martyrologicznym. Skoro tekst rany jest nieczytelny, to znaczy, że skupia uwagę swego czytelnika na sobie, tj. na ciele, które ją nosi. Rana pozwala myśleć o ciele nawet w obrębie dyskursu ciała niechętnemu. Pełna zmysłowości relacja Michała i Krzysi wypowiada się, znajdując furtkę w symbolicznym języku ran, kiedy narrator mówi, że „słodkie i przyjazne ręce, [...] poczęły mu rany obwiązywać” [PW 76]⁴⁴. I choć Wołodyjowski mówi o ranach duszy, to nie ma wątpliwości, że chodzi o ciało, wszak w *Po-*

⁴⁴ Ta symbolika jest konsekwentna. Kontakt kobiety z ranami męskimi jest alegorią miłości i pożądania. Michał wypowiada to wyraźnie:

„– Właśnie dlatego cię tak prędko pokochał, żeś ty od pierwszego dnia poczęła mi rany opatrować” [PW 105]. Wybuch miłości Azji do Baśki ma miejsce, kiedy pielęgnuje jego ciało: „Odtąd przy każdej krynicy zatrzymywała pochód i własnymi rękoma obwiązywała mu głowę szmatami zmazanymi w zimnej, źródlanej wodzie” [PW 217]. Dopiero ranne ciało mężczyzny zasługuje na pieczęć kobiety. Ta wymiana ma wyraźny sens ekonomiczny, gdyż opatrywanie ran sposobu mężczyznę do dalszej wojny.

topie skarżył się na brak zadośćuczynienia za wierną służbę – „prócz ran w skórze, nie miałem innej nagrody” [P II 450]. Oczywiście, wy-czekiwaną nagrodą jest kobieta. Dzięki ekwiwalencji przemocy i ero-tyzmu poprzez ranę wypowiada się nie tylko wojna, ale i miłość, choć czasem w zastanawiających kontekstach.

W *Quo vadis* Sienkiewicz wielokrotnie dotyka sfery doświadczeń, które można określić mianem pożądania cierpienia. Zwierają się w per-wersyjnym splocie pragnienie zadawania i odczuwania cierpienia, gdy „owej przebranej mierze okrucieństw odpowiadała również przebra-na miara żądzы męczeństwa” [Q 517]. Ligia, na przykład, snuje fan-tazje o własnym męczeństwie:

Widziała się męczennicą, z ranami w rękach i stopach, białą jak śniegi, piękną niezemską pięknoscią, niesioną przez równie białych aniołów w błękit, i podobnymi widzeniami lubowała się jej wyobraźnia [Q 77].

Fantazje o własnym umęczonym ciele nie znikają wraz z grozą urzeczywistnienia, ale jeszcze się nasilają, wzbogacone o nutę per-wersji, kiedy „do pięknych widzeń, do upodobań dołączyła się jesz-cze, pomieszana ze strachem, jakaś ciekawość, jak też ją skarzą i jaki rodzaj mąk dla niej obmyślą” [Q 78]. To coś znacznie poważniejszego i zagadkowego niż skłonność do studiowania obrazów cudzego cierpienia. Tekst przejmuje teraz obie perspektywy (obserwatora i ofia-ry) i umieszcza je w tym samym ciele. Projektująca te obrazy świa-domość Ligii ekscytujesz się wyobrażeniem jej własnego, udręczonego ciała, tak rana, jak i cierpienie przez nią spowodowane stają się ekscytują-cym fantazmatem podmiotu, który czerpie dziwną rozkosz z myśle-nia o sobie jako obiekcie tortur.

Rany kobiece przedstawia Sienkiewicz niezwykle rzadko. Poza sche-matycznymi scenami zbiorowymi, głównie w *Ogniem i mieczem* i *Quo vadis*, jeden raz tylko pojawia się u niego narracja o poranionym ciele kobiecym. Nie są to rany wojenne, ale efekt bicia. W powieści *Na polu chwały* pani Dzwonkowska opatruje rany Anuli, którą pobił Marcj-an Krzepecki⁴⁵. Odsłaniając jej ciało, wykrzykuje: „Na Boga! pleczyki

⁴⁵ W dziwnej, niemal autoparodystycznej powieści, przemocy fizycznej wobec kobiet dokonują Krzepeccy – ojciec i syn. Stary Krzepecki, bagatelizując pobicie Anuli przez Marcjana, jako przykład podaje swoje relacje z córką:

„Szczerze ja miłuję moją najmłodszą Teckę, ale przecie zdarzy się, że jej czasem dam szturchańca. [...] Pomyśl waćpan... Jakież to byłby porządek na świecie, gdyby białogło-

całe w sińcach, bieluchne plecyki jak opłatek... włoski ma garściami powyrywane, złociste włoski" [NPCH 183]. Rozpoczyna się cyrkulacja fantazmatu. Powiadomieni o tym bracia Bukojemscy opowiadają z kolei księdzu o swej reakcji na pobicie Sienińskiej:

Bo kiedyśmy się dowiedzieli od pani Dzwonkowskiej, że sierotka całe ciałeczko ma w sińcach, przyszliśmy do tej tu oficyny w takiej żalości, że [...] pilim i płakalim, pilim i płakalim!... A i to mieliśmy w pamięci, że to nie byle dziewczka, ale panna z senatorskiego rodu... Dyć wiadomo, że na ten przykład: koń – im większej krwi, tym na nim skóra cieńsza. Smagnij batem zwykłego podjezdka, to ledwie poczuje, a na szlachetnym rumaku zaraz ci pręga wyskoczy... Pomyślcie tedy ojcze dobrodziej, jaką to musi mieć skóreczkę i na plecach, i wszędy takie paniątko? czy nie jak opłatek? – sami powiedzcie? [NPCH 197].

Parodia i perwersja rządzą stylem tego fragmentu. Komiczne współczucie rubasznych i okrutnych braci wykracza poza niewinną, antysarmacką kpinę, kiedy dostrzegamy, jak relacja o pobitej Anuli uwalnia stłumiony dyskurs o kobiecym ciele, daje szansę mówić o pięknie skóry obcej kobiety – oglądanej, dotykanej lub tylko wyobrażanej sobie przez inne postacie. Dwuznaczny jest adresat tej opowieści i niemal bluźniercze (w obecności księdza) porównanie kobiecej skóry do hostii. Paradoksalnie, okazuje się, że przemoc emancypuje ciało skuteczniej niż erotyzm, a Sienkiewicz, być może nieświadomie, wygrywa hipokryzję kultury mieszczańskiej, która nie zezwala na otwartość dyskursu erotycznego, natomiast godzi się na okrucieństwo i makabrę.

Obraz rany nie tylko otwiera ciało, ale otwiera też dyskurs o ciele⁴⁶. Prześwit tego otwarcia jest u Sienkiewicza niemal natychmiast zakrywany, dlatego że zniszczyłby prymat „ciekawej fabuły” nad studium fizycznych okaleczeń, w jakie obfituje wojna. Tekst przemocy

wy chciały mieć własną wolę? Przecie i ta, która jest zamężna, choćby i stara, musi mężowi ulegać i jego rozkazów słuchać, a cóż dopiero nieletnia dziewczka rozkazów ojca albo opiekuna" [NPCH 190]. Z racji tej osobliwości warto docenić *Na polu chwały*, gdyż Sienkiewicz wykluczył z innych powieści ślady powszechnej dopuszczalności przemocy wobec kobiet w XVII w. Jak pisze Janusz Tazbir: „Bicie żon, łamanie im żeber czy nosów, nie kłóciło się bynajmniej z galanterią wobec kobiet” (*Okrucieństwo w nowożytniej Europie*, dz. cyt., s. 220).

⁴⁶ Spośród setek ran opisanych w powieściach wojennych, jedna symbolizuje doskonale tę podwójność. To rana Ketlinga, który zranił się własną szpadą. Pisma tego nikt nie potrafi odczytać. Nikt, prócz Oleńki, która wie, „że dlatego się zranił, aby przy niej pozostać” [P III 213].

w tej odmianie gatunkowej powieści nie powinien nadmiernie skupiać na sobie uwagi czytelnika, ale projektować jego ciekawość dalszego ciągu. Mimo dominacji tej zasady, w kilku analizowanych wypadkach tekst wyraźnie zatrzymuje naszą uwagę na torturowanym ciele. Jaka jest funkcja tego zatrzymania, chwilowej transformacji fabuły w studium? Dwie narracje wtrącone w narrację główną *Pana Wołodyjowskiego* podsuwają nam dwie funkcje studium cierpienia. Pierwszy epizod, któremu przyznamy dla potrzeb wyводу funkcję metatekstową, wskazuje na sadyzm narratora, którego rozkosz wynika ze świadomości, jaki ból sprawiają jego słowa. Jest to opowieść Azji, który schwytany przez Nowowiejskiego, dręczy go opowieściami o swych okrutnych czynach.

Mówił, jak zarzezał starego Nowowiejskiego, jak Zosię Boską miał w namocie, jak nasycił się jej niewinnością, jak wreszcie darł jej białe ciało pułą i kopał ją nogami [PW 500].

Następnie Nowowiejski, po przeprowadzeniu karni zrelacjonuje ją w Chreptiowie. Opowieść o przemocy niebywale okrutnej zamyka wątek Azji, konstytuując też sens zemsty, która nie przynosi, co prawda, ulgi, ale ujmuje konflikt przemocy w strukturalny ład.

Tu opowiedział, jaką śmiercią umarł Azja Tuhaj-bejowicz, a oni słuchali w zgrozie, lubo bez litości [PW 508].

Reakcja postaci jest wtórna wobec reakcji czytelnika, któremu narrator opowiedział wcześniej szczegółowo obie historie przemocy. Azja i Nowowiejski dublują więc narratora, który włącza ich relacje w swoją opowieść, skupiając się jednak na przedstawieniu samego słowa i wrażenia, jakie wywiera ono na słuchaczach. Czy można uznać to za spodziewany styl odbioru tekstu powieściowego? Odpowiedź nie jest prosta, zwłaszcza że „płaskość” przedstawienia, efemeryczne oddziaływanie tekstu przemocy uznaliśmy za podstawową strategię autora w zakresie budowania „ciekawej fabuły”. Sugestia, że przedstawieniem nie rządzi poetyka serii „momentów” napędzających ciekawość „co będzie dalej?”, ale poetyka studium prowadzi do konkluzji, że tekst wymaga od nas narracyjnego nawrotu do miejsca spotkania ciała i przemocy, aby nie opuszczać tego miejsca zbyt szybko, ale dopowiedzieć to, co wyłania się w szczelinie przedstawienia. W takim wypadku „dostawiamy” tekstowi pamięć o historii przemo-

cy i jej znaczeniach, które ulegają zapomnieniu na skutek amnezji, na jaką cierpi fabuła przygodowa.

Problem wydaje się nierozstrzygalny. Jak bowiem „należy” czytać scenę w *Ogniem i mieczem*, gdzie bohaterowie napotykają wiszącego na dębie pana Strzyżowskiego, który „wisiał nagi zupełnie, a na piersiach miał okropny naszyjnik złożony z głów ponawłóczonych na powróż. Były to głowy jego sześciorga dziatki i żony” [OM I 366]? Czy należy uznać to za składnik makabrycznego kolorytu, jeden z obrazów wojny; czy za aluzję do wędrującego po piekle Dantyszka, który także znalazł w kotle główki swoich dzieci; czy też za ostatnią sekwencję horroru, którego przebieg „coś” każe nam pomyśleć i zarazem histerycznie wyprzeć „to” ze świadomości? Każda z tych dróg lektury jest możliwa dzięki grze literatury, która przemieszcza znaki okaleczonej postaci poza jakiegokolwiek związek z ciałem czytelnika, a zatem blokuje impuls do-powiedzeń, które zmierzałyby do wydobycia historii ciała sprzed pisma rany i blizny.

Jak potężnymi mocami języka dysponuje pisarz, pokazuje przedziwna, komiczno-makabryczna scena z powieści *Na polu chwały*, w której wspominani bracia Bukojemscy przynoszą makabryczny prezent ślubny dla Jacka Taczewskiego:

- Przyjmij Jacusiu! przyjmij! przyjmij!
- Przyjmuję i Bóg wam zapłaci! – odpowiedział Jacek.
- Tak mówiąc położył przedmiot na stole i począł odwijać atlas; nagle cofnął się i zakrzyknął:
- Dla Boga! ucho ludzkie!
- A wiesz czyje? Marcjana Krzepeckiego! – zagrmieili bracia [NPCH 237].

Obcięte Marcjanowi ucho nie jest znakiem (częścią) całości okaleczonego ciała, a jedynie rekwizytem komicznej makabry. „Ukradziony” ciału znak jego cierpienia zostaje wmontowany w inny układ znaczeniowy – teraz ucho „mówi” o sarmackim pomieszaniu wartości, które sprawia, że ckliwa czułość braci sąsiaduje bez przeszkód z ich okrucieństwem. Czarny humor tego epizodu skutecznie chroni nas przed współczuciem lub choćby wstrętem⁴⁷.

⁴⁷ – „No! rzekł ksiądz – [...] ale zawsze niesmaczne to jest donum.

Bracia poczęli spoglądać na się ze zdziwieniem.

– Jak to niesmaczne? – zapytał Marek – dyć my nie do zjedzenia Jackowi to ucho przynieśli.

Z jednej strony narracja całkowicie włada obiektem przemocy, ale także naszą percepcją, w której stara się zablokować krytyczną refleksję, zatrzymując umysł odbiorcy na etapie wrażenia (grozy, śmiechu, lęku itp.). Środki, jakimi Sienkiewicz buduje owo wrażenie, są dosyć skromne w porównaniu z podziwianym przezeń malarstwem. Uderzający jest na przykład brak rozbudowanej kolorystyki w jego opisach, dominują tam natomiast porównania oparte na formach figuratywnych lub szerzej – przestrzennych. Ograniczona kolorystyka sprawia, że obraz staje się czytelny, ale jednowymiarowy; widzimy wyraźnie, ale „płasko”. Czy w tym tkwi dialektyka Sienkiewiczowskiego przedstawienia przemocy, aby widzieć wyraźnie, ale nie nazbyt wiele? Więcej widzialności oznaczałoby więcej wiedzy na temat obiektu przemocy, co odpowiada fundamentalnemu przekonaniu realisty XIX-wiecznego, że wiedza jest oparta właśnie na gruntownej obserwacji⁴⁸. Wbrew deklarowanej zazdrości o iluzoryczność malarstwa, pozostaje Sienkiewicz zwolennikiem przedstawienia, którego fundamentem jest retoryka akcji i dialog, a nie kolorystyka i muzyczność narracji opisującej.

W odniesieniu do omawianego zagadnienia „przemocy przedstawionej” wątpliwości jednak nie znikają. Starając się przymusić tekst przemocy, aby wyjawiał swoją intencję wobec czytelnika, stawiamy być

– Dziękuję wam za waszą życzliwość – odpowiedział Taczewski – gdyż tak mnie mam, że nie przynieśliście tego i do schowania.

– Juści, że trochę pozieleniało; chybaby w dymie uwędzić!

– Niech je pacholek zaraz zagrzebie – rzekł surowo książd – bo zawdy chrześcijańskie to ucho” [NPCH 239].

Okrutni i zabawni bracia o ewangelicznych imionach: Jan, Łukasz, Mateusz, Marek, wywodzą swój ród od św. Piotra przez pokrewieństwo z Przegonowskimi, Uświatami „i tak dalej, aż do Pana Chrystusowego narodzenia” [NPCH 15]. Sienkiewicz nie po-przestaje na użyciu komicznej genealogii dla ukazania ignorancji braci. Św. Piotr wraca, choć niewymieniony, w finale powieści jako „patron” pomysłu na prezent, zgodnie z biblijną sceną obcięcia przez Piotra ucha jednemu ze strażników przybyłych pojmać Jezusa.

⁴⁸ Ale nawet Prus, wielki rzecznik obserwacji, miał wątpliwości, czy jest ona wystarczającym źródłem wiedzy dla literatury: „Życie dostarcza nam faktów jakby ułamkowych, które np. działają na zmysły, a nie działają na duszę, działają na myśl, a nie działają na uczucie; na pamięć, a nie na obserwację itd. Otóż kompozycja polega na dopełnianiu owych braków” (B. Prus, *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*, w: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, pod red. E. Czapplejowicz i K. Rutkowskiego, Warszawa 1982). Zob. też: M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 317–319.

może problem niewłaściwie. Nie tylko ze względu na problematyczność pojęcia „intencji tekstu”, ale z racji tego, że specyfiką narracji tej prozy jest jej niezdecydowanie co do funkcji przedstawienia przemocy, czego najlepszym dowodem jest rozdwojenie recepcji twórczości Sienkiewicza, widoczne w głosach uznających go za pisarza młodzieżowego lub przeciwnie, za okrutnego, tekstualnego sadystę. Nie rezygnujemy więc z żadnej z opisanych intencji przedstawienia, widząc w tym niezdecydowaniu najwłaściwszy zapis naszej pogmatwanej postawy wobec literackich obrazów przemocy. Postawy, która mieści w sobie, zgrozę, wstręt, rozkosz, przyzwyczajenie, a nawet śmiech.

4. Praca zabijania

Spośród rozmaitych języków, jakimi mówi dyskurs wojenny (m.in. wolność, konieczność, suwerenność, zemsta, rywalizacja), *Trylogia* szczególnie chętnie eksponuje słownik pracy. Nie stanowi to dowodu na pozytywistyczny kościec tkwiący w światopoglądzie autora. Zabijanie ujęte w metafory pracy pozwala Sienkiewiczowi rozwarstwić przedstawienie na realistyczne opisy zabijania i zadawania ran oraz na sferę przemocy ukazywanej jako idea polityczna i gospodarcza. Tak rozumianej idei przemocy służą powieściowe obrazy zabijania porównywane do prac rzemieślnika lub rolnika, sumiennie wykonujących zawodową powinność⁴⁹. Metaforyzacja przemocy jest zatem czymś więcej niż osłabiającą jej grozę substytucją, dyskurs ten zmierza wprost do ideologizacji przedstawienia.

W tradycji opisu przemocy wojennej od początku dają się rozpoznać dwa odrębne języki przedstawiania. Pierwszy ujmuje przemoc w obrazach zwierzęcych instynktów, drapieżności i zdziczenia. Drugi prezentuje zabijanie jako nieodłączny element wojny, planowe dzia-

⁴⁹ Lech Ludorowski twierdzi, że porównania te osławiają czytelnikowi skandal przemocy „zacierając, a może raczej łagodząc drastyczność batalistycznego opisu przywołaniem obrazu pokojowej pracy rolnika” (L. Ludorowski, *Sztuka opowiadania...*, s. 117). Z kolei Konrad Górski uważał, że podstawowym celem tego typu porównań jest uwznioślenie przedstawienia wojny (K. Górski, *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego*, w: *Henryk Sienkiewicz – twórczość i recepcja światowa*, dz. cyt., s. 71). Funkcję łągodząco-uwznioślającą tego typu porównań wskazuje także Zdzisława Mokranowska (*Porównania w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, w: *W świecie prozy Henryka Sienkiewicza*, Lublin 2002, s. 60).

łanie, strategię, pozbawione indywidualnej nienawiści rzemiosło. Zabijanie na wojnie opisywane w kategoriach ekonomii pracy socjalizuje wojnę, wciągając ją w obręb znanych kategorii społecznych. Kiedy marszałek Lubomirski obiecał chłopom zwolnienie z poddaństwa za walkę przeciw Szwedom, „wszystkie kosy osadzono sztorcem i poczęto co dzień znosić głowy szwedzkie do obozu” [P III 75].

W tej transakcji ranne lub martwe ciało wroga staje się produktem wytwarzanym przez wojnę. Obie strony wytwarzają jednak produkty podobne (zabite lub ranne ciała), przez co kontrowersyjna staje się swoista obojętność przemocy oraz coś bardziej niepokojącego, mianowicie oznaki, że ta praca sprawia przyjemność nawet zawodowcom. Wspomina na przykład ksiądz Woynowski, że podczas pruskiej kampanii Lubomirskiego robota „była co dzień od rana do wieczora. Czy kopię wrażasz w piersi czy w plecy, jednako się strudzisz. Hej, miłaż to była wyprawa, bo – jako się rzekło – pracowita” [NPCCH 95]. Tak mówi jeden z ostatnich bohaterów wojennych Sienkiewicza, nie różniąc się od pierwszego: rycerza-męczennika z *Niewoli tatarskiej*:

Rozkoszy też wielkie były wonczas na Ukrainie dla wszelkiej duszy rycerskiej. Co noc było widać łuny, a słychać surmy bojowe [*Niewola tatarska*, D V 39].

Wydaje się to efektem imitacji stylu epoki, kliszą retoryki XVII-wiecznych pamiętników i poematów rycerskich, jak pokazał w swych klasycznych pracach Tadeusz Bujnicki⁵⁰. Poetyka realistycznej powieści historycznej twórczo pasóżytuje na tekście źródłowym, w większym stopniu niż na obserwacji czy wyobraźni, stąd działanie obcości stylu dokumentu źródłowego jest rodzajem dodatkowej przesłony oddzielającej czytelnika od przedstawionego w ten sposób obiektu. Nie pozbawiając go zarazem przyjemnej ekscytacji, gdyż przemoc przedstawiona zakłada w jakiejś części przeniesienie swej afektywności na odbiorcę. Z tego punktu widzenia mimetyczna wiarygod-

⁵⁰ Przede wszystkim zebranych w tomach: *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Kraków 1973; *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981 oraz *Sienkiewicza „powieści z lat dawnych”. Studia*, Kraków 1996. Niezwykle przydatne dla badań źródłowych nad Sienkiewiczem są też prace Piotra Borka: *Ukraina w dawnych diariuszach i pamiętnikach*, Kraków 2001 oraz *Szlakami dawnej Ukrainy*, Kraków 2002. W jego edycji ukazały się także *Poematy rycerskie* Jan Białobockiego (Kraków 2004) – które posłużyły Sienkiewiczowi przy opisie oblężenia Zbaraża.

ność historycznego kolorytu wojen w *Trylogii* jest zarazem kamuflażem ich aktualnej atrakcyjności; inaczej mówiąc – tego, że zostały zaadaptowane dla współczesnego autorowi czytelnika – dla jego lekturowych „rozkoszy”.

Zanim omówimy przykłady takich zabiegów, trzeba podkreślić, że świat *Trylogii* przepełnia głęboka afirmacja wojny, a bohaterowie wraz z narratorem wielokrotnie wzdychają do rychłego jej wybuchu lub wznowienia. „Wojna! wojna!” – krzyczą wszyscy uczestnicy narady pod Machnówką, a my wraz z nimi też jej chcemy, bo niechęć do polityki i pokojowych rokowań przepełnia cały ten świat osadzony na fundamencie wartości militarnych. Wielokrotnie też Sienkiewicz polityków upokarza⁵¹, na czele z wojewodą Kisielem, którego poświęcenie i patriotyzm nie zmniejszają wielkości poniżenia, jakiego doznaje od Chmielnickiego. Każda alternatywa wobec czystego konfliktu przemocy jest synonim zdrady lub co najmniej tchórzostwa. Nawet ostrożny Zagłoba wykrzykuje radośnie po spotkaniu z Januszem Radziwiłłem: „nic z paktów, nic z pergaminów, jeno wojna i wojna! – Wojna! Wojna! – powtórzyły jak echa głosy słuchaczy” [P I 238]. Ekscytacja wojną wynika z ulgi rozpoznania własnej roli, której nie tłumaczy dostatecznie logika racji politycznych i religijnych. W tym kontekście przywilej posiadania wroga pozwala odbudowywać wciąż na nowo swoją tożsamość narodową i klasową. Dzięki wojnie – powiada Pągowski (*Na polu chwały*) – „wiem, po co nas Bóg stworzył i jaki włożył na nas obowiązek” [NPCH 36]. Kmicic zagubiony w podstępach Radziwiłłowskiej polityki marzy o wojnie jako binarnej strukturze ładu, która uporządkuje mu nawet życie uczuciowe.

I porwał go żal jak wicher. Hej! Żeby tak sobie mógł powiedzieć: Szwedzi przeciw ojczyźnie, ja na nich; Radziwiłł przeciw królowi – ja na niego! Dopieroż byłoby mu w duszy jasno i przejrzysto [P II 20]⁵².

⁵¹ Na przykład ustami Zagłoby, który szydzi z Opalińskiego:

„Pan Opaliński skryba, i zaraz się pokazało, do czego zdatny... Najpodlejszy to gatunek ludzi! Każdy z nich kupra gęsi wyciągnie, to zaraz myśli, że wszystkie rozumy pojadł... i taki syn innym przymawia, a jak przyjdzie do szabli, to go nie masz” [P I 208]. Obraz wojny krzepi, przeciwnie niż studium polityki. Sienkiewicz daje próbkę tej, morderczej dla epiki wojennej, narracji, ukazując w rozdziale XIX obraz dworu Jana Kazimierza i jałowe debaty opóźniające odsiecz dla Zbaraża.

⁵² Podobnie Wołodyjowski, po odrzuceniu go przez Olenkę, pociesza się widokami prac wojennych: „Jakoż wieści od hetmana i widoki pracy ciężkiej wielką sprawiły panu Wołodyjowskiemu ulgę i nim dojechali do Pacunelów, prawie nie myślał już o konfuzji,

Wartość wojny tkwi przede wszystkim w jej konstruktywnym wpływie na szlacheckie żywioły: indywidualizm, prywaty i folgi⁵³. Tęsknota do wojny objawia się przez to jako pragnienie utopii, w której panują: dyscyplina, karność i poświęcenie. Utopijne źródło tej tęsknoty tkwi w marzeniu, że pożądane cnoty społeczne powstaną w odpowiedzi na zagrożenie, a nie zostaną narzucone wolą tyrana (dowódcy lub władcy). Prospołeczna wartość wojny tkwi w samej strukturze konfliktu, który polaryzuje chaotyczny świat polityki i prywatnych interesów szlachty oraz wydobywa z jednostek ich najlepsze cechy. Dla społeczności zmilitaryzowanej, do jakiej należą bohaterowie cyklu, to pokój niesie kres ładu i grozi rozkładem, ponieważ żołnierz bez pracy „przyuczał się tylko do swawoli i uciskania spokojnych mieszkańców województwa” [P II 77], aż w końcu „samych żołnierzy zniszczyła beczynność” [P II 78]. Wojna okazuje się daleko mniejszym złem niż militarna beczynność wypełniona politycznymi sporami.

Pojęcie wojny jako pracy w służbie ładu najpełniej wyraża postać Jeremiego. „– Zali ja jeden mam pracować” – mówi poirytowany brakiem poparcia dla swych działań wojennych, które narrator ściśle łączy z gospodarnością księcia. Na jego ziemiach „wszędę pano-

jaka go przed godziną spotkała” [P I 142]. Kiedy zostanie dowódcą stancy w Chreptiowie, będzie w skromnym zakresie powtarzał prace Jeremiego: „W tych majątnościach ład i rygor żołnierski wprowadzał, niespokojną ludność w kluby brał, popalone chaty wznosił, »fortalicje«, to jest dwory obronne, fundował, w których tymczasową załogą żołnierstwo stawało, słowem: jak dawniej dzielnie kraju bronił, tak teraz dzielnie gospodarzyć począł, szabli zresztą z ręki nie wypuszczając” [PW 198].

⁵³ Trzydziestosześcioletni książę Jeremi, zanim obejmie dowództwo w Zbarażu, wyznaje Skrzetuskiemu tonem starca: „śmierci prędkiej pragnę, bom też już zmorzon bardzo i mówię ci: niedługo odejdę. Dusza się rwie do wojny, ale ciała siły brak” [OM I 400]. Wkrótce okaże się, że lekarstwem na kryzys będą „dni trudów nadludzkich i walk heroicznych, które najlepiej goją serce i pamięć bolesną gdzieś coraz głębiej na dno duszy strącają” [OM II 296]. Wojna jest także terapią na rozterki uczuciowe, gdyż sprawia, że „animus zaraz się od niewiasty odwróci i przystojniejszymi rzeczami zajęty, sercu też ulgę zapewni” [NPCH 93].

Ci sami Bukojemscy, którzy reprezentują w powieści najgorszą postać sarmackiej anarchii, doświadczają oczyszczającej przemiany, jakiej dokonuje w nich przyszła wojna z Turcją: „gdy szli na wojnę z całą niezmierzoną potęgą turecką, czuli, że to właśnie jest ich prawdziwe przeznaczenie, że dawne życie było marne i liche, a ninie zaczyna się prawdziwe i cne, i iście takie, do jakiego Bóg Ojciec szlachcica polskiego stworzył, Syn Boży odkupił, a Duch Święty oświecił” [NPCH 208]. „Czuli się jacyś wyżsi, czystszy, zacniejsi i jeszcze bardziej w swym szlachectwie uszlachceni. O Marcjanie Krzepeckim i o jego hultajskiej kompanii, o zawadach i przeszkodach na drodze prawie że nie myśleli. Wydawało im się to jakieś maluchne, marne i niewarte uwagi” [NPCH 209].

wał wzorowy ładu i nieznana gdzie indziej dyscyplina” [OM I 79]. Jest to co prawda przemoc, ale przemoc konieczna, gdyż „w owych czasach i owych krainach tylko ta srogość pozwalała się krzawić i plecić ludzkiemu życiu i pracy” [OM I 83]. Narracja sięga po tradycyjną alegorię organicystyczną, wedle której ciało i osoba władcy skupia swoich poddanych; stąd też ich praca jest jego pracą. To Jeremi stworzył potęgę Zadnieprza: „budował”, „połączył”, „trzebił”, „osuszał”, „wznosił”, „zakładał”, „sprowadzał”, „tępił”, „bronił”, „wprowadzał”, „utrzymywał” [OM I 332]. Wie, że wraz z jego odejściem „praca lat całych od razu zostanie zniszczona, że trud pójdzie na marne, dzicz się rozpęta” [OM I 332], gdyż jest „Zaporoże od niedawna okiełznane i w karby po Masłowym Stawie ujęte, ale gryzące niecierpliwie munsztuk” [OM I 33]. Od chwili, kiedy książę pojawia się wreszcie w Zbarażu, „widziałeś wszędy ładu i sprawność” [OM II 298]. Porządkująca struktura wojny rozciąga się także na społeczność kozacką, ponieważ „gdy tylko wyprawa została otrąbiona, »towarzystwo« stawalo się wojskiem podległym wojskowej dyscyplinie, kurzeniowi oficerami, a hetman wodzem-dyktatorem” [OM I 156]. Zbliżająca się wojna sprawiła, że Chmielnicki „wprowadził ładu w swoje niezliczone zastępy” [OM I 310].

Wbrew pozorom, za utopią wojny, która niesie ładu, nie kryje się afirmacja militarizmu. Wskazuje raczej na impas myślenia o tym, co ma być siłą regulującą społeczne powinności szlachty. Wobec braku silnej władzy królewskiej i sprawnej administracji, zagrożenie wojenne ma przekształcić kapryśny naród w zorganizowaną społeczność. Jasno pokazuje to scena psychomachii, jaka toczy się w umyśle Jeremiego. Walczy w nim pragnienie prowadzenia wojny na własną rękę z obawą przed łamaniem prawa. Karność i dyscyplina wojska Jeremiego jest w ujęciu narratora wielką wartością, kolonizacja Zaporozża również, ale ta sama siła, której książę chce użyć wobec buntowników, jest złem, jeśli dokonuje się wbrew woli sejmu i reszty wodzów. Rozwiązanie książęcego dylematu przychodzi wraz z rozpoznaniem przezeń właściwej struktury konfliktu. Najpoważniejszym wrogiem okazuje się „nie Chmielnicki, ale nieład wewnętrzny, ale swawola szlachty, ale szczupłość i niekarność wojska, burzliwość sejmów, niesnaski, rozterki, zamęt, niedołęstwo, prywata i niekarność – niekarność przede wszystkim” [OM I 461]. Wydaje się, że tekst brnie w sprzecz-

ność. Jak bowiem uzyskać tę karność bez silnej władzy, która wymusi na szlachcie jej obowiązki wobec państwa?

Sprzecznność logiczna może zostać zniesiona dzięki metaforze. Przemoc wojenna ujmowana w metaforach pracy traci skandaliczną wyjątkowość i schodzi do rangi innych działań społecznych i zawodowych. Dzięki metaforze praca zabijania jest przechodnią formą pracy w ogóle. Skuteczność wojenna i gospodarska Jeremiego to awers i rewers jego surowych rządów. Sieje przemoc tak samo i w tym samym celu, jak wtedy, gdy „ściągał ludzi, osadzał pustki, zapewniał swobody do lat trzydziestu, budował monaster i wprowadzał prawo swoje książęce”. Sienkiewicz akcentując ekonomiczne korzyści, jakie płyną z ujednolicenia ekonomii wojny i pokoju, jakby próbował odsunąć od Jeremiego podejrzenie, że stoją za tym okrutne namiętności księcia do wojny i kaźni.

Wojnę, w której ekonomia góruje nad namiętnościami, najlepiej reprezentuje żołnierz zawodowy, stąd wzorem wojennego rzemiosła są cudzoziemcy⁵⁴, a przede wszystkim niemieccy najemnicy⁵⁵. Znamiennym przykładem jest scena z *Ogniem i mieczem*, w której regiment niemieckich najemników pod dowództwem podpułkownika Johana Wernera nie chce przejść na stronę kozacką wcześniej niż w czerwcu, kiedy to kończy się ich umowa z Rzeczypospolitą⁵⁶. Narrator nie ukrywa swego podziwu dla podobnego etosu zawodowca.

⁵⁴ Z wyjątkiem francuskich oficerów dragonii księcia Bogusława, których niekwestionowana waleczność ma groteskową formę grzeczności:

„A wszystko franty. To tak od nich różnymi wonnościami pachniało, jakoby z apteki. W bitwie rapierami okrutnie bodli i powiadali o nich, że co który człeka przebódl, to mu mówił: *Pardonnez moi!* – tak politykę nawet z hultajstwem obserwowali” [P I 419].

⁵⁵ Nawet Wołodjowski, otoczywszy Kmicica w Lubiczu, wydaje laudańskim komeńdę po niemiecku: „– *Alt!* – zakrzyknął pan Wołodjowski. – *Ognia!*” [P I 110]. Jest to jeden z wielu śladów podziwu Sienkiewicza dla cudzoziemskiej rzetelności zawodowej i nie różni się od pochwał i utyskiwań z czasów uprawiania felietonistyki. Przykładem może być fragment artykułu o straży pożarnej w Koninie:

„Kto by uwierzył, że na stu ochotników poczuwających się do obowiązku służenia jest dziewięćdziesięciu ośmiu Żydów i Niemców, a tylko dwóch (Gdzie jest mój bicz satyryczny? Podajcie mi mój bicz!), wyraźnie tylko dwóch nie-Niemców i nie-Żydów. Stosunek to piękny, nieprawda? I pięknie świadczący o patriotyzmie i odwadze nie-żydowskiej i nie-niemieckiej młodzieży zamieszkującej wspomniane miasto” [Cho II 37].

⁵⁶ Rzetelnością najemnika wykazuje się także Ketling, kiedy odmawia pomocy Oleńce: „– Niech będzie dobrze... Za pół roku kończy się moja służba!... Za pół roku rozwiązuje się moja przysięga!...” [P III 280].

Był to prawdziwie imponujący widok tego spokoju wśród coraz silniejszych wybuchów wściekłości ze strony mołojców, którzy potrząsając groźnie spisami i „piszczelami”, zgrzytając zębem i klnąc oczekiwali niecierpliwie hasła do boju [OM I 185].

Niemcy giną wszyscy, broniąc jedynie honoru zawodowego żołnierza, podobnie jak ich najemni towarzysze w Machnówce [OM I 368]. Sienkiewicz nie ukrywa przed czytelnikiem, że ów etos najemnika działa w dwie strony, kiedy oddział Niemców pod wodzą Koryckiego nie może dołączyć do Wiśniowieckiego, bo wiąże go umowa z księciem Dominikiem [OM I 386]. Nie podważa to jednak w żaden sposób honoru i rzetelności najemnego żołnierza. Kiedy wreszcie przechodzą na stronę Jeremiego, wszyscy zachwycają się ich sprawnością, doświadczeniem i karnością. „Był to żołnierz tak straszny i sprawny, że w rękę pułkownika jako jeden miecz działał” [OM I 385]. Spotykamy ich też pod Zbarażem, gdzie z mechaniczną skutecznością się ją spustoszenie wśród Kozaków:

ani pogarda śmierci, z jaką walczyli mołojce, ani ich wytrwałość nie mogła powstrzymać niepohamowanych Niemców, którzy idąc murem naprzód, razili ich tak potężnie, że wyparli zaraz z miejsca, przyparli do okopów, zdziesiątkowali i po półgodzinnej walce wyrzucili precz za wały [OM II 320].

Niemcy reprezentują wojnę, która jest integralną częścią społeczeństwa, niezależnie od etapu dziejów. Są pracownikami wojny, którzy dostarczają usług potrzebnych zawsze. Narrator przeciwstawia ich pracę zarówno chaotycznej dzikości Kozaków i Tatarów, jak i kaprysom pospolitego ruszenia szlachty. Najemnicy są wyzbyci popędów wojny, a namiętności zabijania pozostają w nich jakby stłumione. Praca zabijania w ich wydaniu wiąże się nie tylko z koniecznością okiełznania wrogich sobie sił, ale również opanowania własnej żądzy mordy⁵⁷. Dlatego w cyklu historycznym narrator wielbi wojsko zawodowe – jedyną siłę zdolną choć w części racjonalizować szaleństwo wojny. Akcentuje więc, nie kryjąc gwałtownego charakteru, racjonalność dzia-

⁵⁷ Tacy będą również Szwedzi, których nieludzka precyzja wprawia w podziw narratora, kiedy opisuje, jak „maszerowały groźne, milczące czworoboki, na jedno skinienie wozów rozciągające się z regularnością machin w linie i półkola; zwierające się w kliny i trójkąty tak sprawne jak miecz w rękę szermierza; najeżone rurami muszkietów i włóczni, prawdziwi ludzie wojny, zimni, spokojni, istni rzemieślnicy, którzy do mistrzostwa doszli w rzemiośle” [P I 160–161].

łań Jeremiego. Jeśli już porównuje go do lwa, to gniew jego nie kieruje się przeciw „owieczkom”, ale mniejszym drapieżnikom, które zmienia „w spokojnych osadników” [OM I 83]. Za to „większa część życia schodziła mu na pracach obozowych” [OM I 83].

Jeśli cudzoziemcy są rzemieślnikami wojny, to Polacy najczęściej bywają porównywani do rolników. Uderzenie husarii „ściera”, „roznosi”, „spęda”, „tnie”, a jej przeciwnicy padają „jak łań pod tchnieniem burzy” [OM I 192] lub „bujna trawa”, gdy tnie ją „szereg kosiarzy” [OM I 370]. Dragonia rozpoczyna „krwawe żniwo” [OM 193], a husarze mając dobrą pozycję do ataku, „wytną wszystko, jak kosiarze trawę” [NPCH 248].

Swoisty bezwstyd metaforyzacji sprawia, że tak opisywana wojna nabiera niemal sielskiej niewinności. Czarniecki wydający rozkazy to „gospodarz prowadzący żniwiarzy i rozdzielający między nich robotę [P III 46], który po bitwie patrzył „takim okiem na owe ciała ludzkie, jakim dziedzic patrzy na powiązane snopy pszeniczne mające bróg napęlić. Zadowolenie odbiło się na jego twarzy” [P III 86]. Innym razem narrator używa wręcz kliszy frazy biblijnej⁵⁸, kiedy informuje, jak kasztelan słuchał relacji ze zwycięskiej bitwy „i radował się w sercu żniwem obfitym” [P III 393].

Żołnierz-rolnik bywa też zmęczony, co wyraża na przykład częsty zwrot: „ręce od cięć im mdłały” [OM I 374] lub w innym miejscu: „Trzeba było odpocząć, gdy ręce tych kosiarzy od krwawej košby pomdłały”. Potwierdza to wojewoda Tyszkiewicz, mówiąc o żołnierzach, „iż się napracowali niebożęta” [OM I 362, 363]. Sam też „pracował w pocie czoła, sapiąc jak miech kowalski”, aby potem domagać się „po pracy spoczynku” [OM I 379]. Kiedy księżę przybywa do Zbaraża, wojsko z trutniów przeobraża się w pracowite pszczoły: „pułki zaczęły się ruszać i wychodzić jak pszczoły z ula” [OM II 299]. W trakcie oblężenia „widać było szeregi czerwonych i żółtych żołnierzy pracujących ciężko przeciw najbliższym szanom nieprzyjacielskim” [OM II 367]. Z kolei brak ochoty do walki przypomina zachowanie leniwego pracownika, który „nie uderza, nie rozbija, nie zmiata pola” [OM I 197]. Chwilami spoza narracyjnej egzaltacji prześwituje ton znużenia

⁵⁸ „I wyszedł inny anioł ze świątyni, wołając głosem donośnym do Siedzącego na obłoku: Zapuć Twój sierp i żniwa dokonaj, bo przyszła już pora dokonać żniwa, bo dojrzało żniwo na ziemi!” [Ap 14, 15, *Biblia Tysiąclecia*].

monotonią pracy: „znowu wypadło zatoczyć nowe wały i ująć obozu” [OM 346] lub gdy prace wojenne zdają się nie mieć końca: „Woj-ska koronne były na Ukrainie i w ciężkiej pracy przeciw Chmielnickiemu, Szeremetowi i Buturlinowi” [P I 95].

Zabijanie oswojone metaforami pracy traci jednak grozę w powtarzalności i rutynie działań zawodowców. Stąd pewnie, choć tekst z aprobatą mówi o przemocy ujarzmionej dzięki nowoczesnej armii najemnej, jej miejsce w fabule jest marginalne. Doskonałość wojennej organizacji niweluje bowiem istotny składnik fabuły epickiej: heroizm indywidualnego czynu bohatera. Ostatecznie więc, mimo podziwu dla rzetelności i etosu zawodowego Niemców, nie stanowią oni wzoru dla polskich żołnierzy. Ci najlepsi, oprócz opanowanego rzemiosła wojennego, mają coś jeszcze: bojowy szal wynikający z walki w słusznej sprawie. Najbardziej sumiennym spośród książęcych pracowników jest Skrzetuski, który idąc z podjazdem, „przez pięć dni palił i ścinał, póki okolicy nie oczyścił” [OM I 436]. Dokonawszy zaś bohaterskiego czynu przedarcia się przez obóz kozacki do króla po pomoc, relacjonuje władcy, niczym księgowy: „– Dwadzieścia szturmów odpartych, szesnaście bitew w polu wygranych, siedemdziesiąt pięć wycieczek...” [OM II 417]. Nie ustępuje mu nawrócony Kimicic, który podczas swego rajdu po Prusach, „miłując pracę rzetelną, czasem, mimo pościgu, tak długo nie ruszał się z jakiejś okolicy, póki jej mieczem i ogniem kilka mil nie zniszczył” [P III 327]. Wcześniej zaś, podczas oblężenia Częstochowy, budzi podziw swoją pracą:

[Odrzącił] mniej wprawno puszkarza i sam pracować zaczął. A pracował tak dobrze, że wkrótce chociaż to był listopad i dzień chłodny, zrzucił tołub lisi, zrzucił żupan i w samych tylko szarawarach i koszuli pozostał [P II 214].

Żaden jednak nie prześcignie absolutnego przodownika w zabijaniu, czyli pana Michała, który po jednej z potyczek „tak był zziąjany, że słowa jednego przemówić nie mógł, jeno w otwartą gębę łapał powietrze raz po raz, aż mu w piersiach grało. [...]”

– Ten się spracował! [...] – bodaj się tacy na kamieniu rodzili!” [P III 133] – stwierdza Czarniecki zachwycony, że nikomu żywemu nie pozwolił umknąć. Trwałość tej retoryki substytucji jest widoczna w całym cyklu. W jego ostatniej części może nieco rzadziej z racji mniejszej ilości scen batalistycznych. Ale i tam żołnierze Wołodyjowskiego

„siekli i bodli z tą nieubłaganą a straszną wprawą, jaką tylko żołnierz z rzemiosła mieć może” [PW 263]⁵⁹. On sam, mimo wieku i szarży, „skoczył w war bitwy i zrównawszy się z dragonami, pracować począł” [PW 532], a dowodząc obroną Kamieńca, sam obsługiwał działą „i radował się w sercu, że tak pożytecznie pracuje” [PW 554].

Oslabiona w jednym miejscu sprzeczność majaczy gdzie indziej. Wojna dyscyplinuje identycznie obie strony, a pracowitość nie jest udziałem tylko Niemców czy Polaków. Sienkiewicz wychwala rzemieślnicze zdolności Kozaków Niżowych, którzy zaradnością przypominają amerykańskich kwaków, ale na sygnał wyprawy wojennej „wnet ci kołodzieje, kowale, grabarze, woskoboje porzucają spokojne zajęcie” [OM I 98] i piją na umór. W zależności od stosunku do wojny Ukraina Sienkiewicza dzieli się na dwie połowy: „jedna opowiadała się przy istniejącym porządku, druga przy dzikiej swobodzie; jedna pragnęła zachować to, co było owocem wiekowej pracy, druga pragnęła jej owo dobro zająć” [OM I 111]. Narrator zdaje się dziwić, dlaczego zbuntowany lud nie chce pracować pod opieką surowego, acz sprawiedliwego księcia. „Lud ten, niedawno ze zbójców w rolników zmieniony, przykrzył sobie prawo, surowość rządów i porządek” [OM I 300].

W oczach „pracowników” wojny są oni niszczycielami. Żołnierze Jeremiego patrząc na efekty działań swoich wrogów, nie widzą tam owoców pracy, za to przyznają, że „podobnej wściekłości zniszczenia nie widzieli nigdy w życiu” [OM I 367]. „Wszystko to razem było dzikie i rozszalałe” [OM II 32] – potwierdza narrator. Narrator daje czytelnikowi do zrozumienia, że dla buntowników wojna to karnawał, w którym „szaleństwo zastąpiło pracę” [OM I 209]. Upiorny karnawał zapowiadają już wszak pierwsze zdania powieści mówiące o odwróconym porządku natury: „porządek przyrodzenia zdawał się wcale odwróconym” [OM I 5]. Dlatego słusznie Zagłoba mówi Skrzetuskiemu, że nie przejmując się przed bitwą, zachowuje się jak w mięsopust, jakby to było tylko „na niby”. Zgodnie z filozofią karnawalicznego „świata na opak”, jest to święto dla tych, co muszą pracować na co dzień, a praca dla szlachty – wolnej od tego obowiązku. W miarę rosnącej zaciętości konfliktu różnice maleją. Wojska Chmielnickie-

⁵⁹ Wypełnia też z sumiennością ciułacza obowiązki mniej efektowne, o czym donosi Baśce w liście: „Zbójów, cośmy ich w jarach uszyckich przyłapali, kazałem już dziewiętnastu powiesić, a nim przyjedziesz, do pół kopy dociągnę” [PW 207].

go paliły, „nawet zboża na pniu, lasy i sady, a książę tymczasem prowadził na swoją rękę zniszczenie” [OM I 362].

Tekst broni się jednak przed ujednoliceniem obu obrazów przemocy. Mimo podobnej retoryki opisu „prac wojennych” różnica między nimi wynika z odmiennej wartości ekonomicznej działań przeciwników. Wysiłki Kozaków to praca trwonienia, wydatku, niszczenia, a nie akumulacji. Nawet słynne wyprawy wojenne Bohuna narrator ujmuje w sieć chaotycznych czasowników: „chodził”, „tłukł się”, „brodził”, „spędzał”, „wodził”, „palił”, „wycinał”, „rozdzierał”, „spadał”, „przechodził”, „rzucał się”, „zapuszczał się”, „właził”, „deptał”, „kapał się” (to z zaledwie półstronicowego fragmentu). Sam Chmielnicki to „lawina”, „mściciel”, „smok” [OM I 202]. Inaczej po stronie polskiej, gdzie skuteczna walka przypomina dobrze prowadzoną gospodarkę.

Metafora wykorzenia słowo z jego zwykłej gleby semantycznej, sprawiając, że zapomina ono o części swego dziedzictwa. Słowa oznaczające przebijanie i przecinanie ciał, zadawanie bólu, odbieranie ludziom życia zostają, na mocy arbitralnie wyznaczonego podobieństwa, zetknięte ze słowami, których znaczenia przywołują rytmy pokojowej codzienności: pracy, dostatku, żniw, pielęgnacji roślin. Nie powstaje nowa jakość, ale semantyczna mieszanina niemożliwych już teraz do oddzielenia składników. Wydaje się, że przepływ znaczeń dokonuje się w tym wypadku w jednym kierunku, tzn. praca ukrywa rzeczywistość zabijania. Groźny urok tej transsemantyzacji ukazuje scena, kiedy adeptką rzemiosła zabijania zostaje Baśka, owo „pół-dziecko narwane i niepoczytalne” – jak określa tę postać Andrzej Stawar. Przygotowane dla niej ćwiczenie praktyczne („możesz dwu albo trzech sobie ściąć” [PW 255]) dokonuje się pod okiem męża i pana Motowidły – flegmatycznego zabijaki, którego narrator porównuje do „pracowitego sadownika” [PW 265]. Odrealniona sytuacja sprawia, że nawet Basi (a cóż dopiero czytelnikowi) „dziw, że to tak łatwo” [PW 265].

Nie wydaje się, aby Sienkiewicz chciał się usprawiedliwiać realiami epoki, które całkowicie motywowały wprowadzenie walczącej kobiety. *Trylogia* nie jest powieścią antykwaryczną, której autor jest zatroskany – niczym pilny uczeń – o dobrą notę nauczyciela historii⁶⁰. Pisząc

⁶⁰ Stanisław Tarnowski wskazuje to wśród największych zalet powieści, wyliczając szczególne przejawy powściągliwości autora: „żadnej archeologii”, „żadnych opisów, jak się kto ubiera, jakie ma sprzęty, nic, co by przypominało wystawy starożytności lub sklepy anty-

o Wołodyjowskim, że „gospodarka, wojna i miłość – oto były trzy porządki jego żywota” [PW 198], nie tylko lapidarnie określa typ bitnego, kresowego osadnika. W kontekście niezwyklej konsekwencji w użyciu metafor pracy dla opisu przemocy widzę refleksję o wojnie, której autor nie chce oddać wojny temu, co w człowieku wyłącznie „niełudzkie”. Okrutna powinność zabijania jest w tym świetle zawsze lepsza niż niemiarkowane niczym namiętne mordowanie⁶¹. Choć Sienkiewicz tego nie pokazuje, życie poza wojną nie jest już możliwe w swej „niewinności”. Dyskurs pokojowy jest brudny wojną, którą obsługiwał.

W *Potopie* straszna symetria jest jeszcze doskonalsza, wciela się bowiem w postać Kmicica, kiedy okazuje się, że „wiesz od ognia i ludność od miecza ocalała właśnie ta sama ręka, która przed dwoma laty do tej samej wioski wniosła ogień i miecz!” [P III 389]. Wtedy dokonuje się w Kmicicu przemiana hedonistycznych praktyk zabijania (nie ważne, że w dobrej sprawie, np. partyzantka przeciw Chowańskiemu) w ofiarną pracę przemocy. Moment zwrotny, jakim jest nieświadome ocalenie Oleńki, otwiera symboliczny finał jego perypetii, ujęty w symbolikę powszednich dni tygodnia i niedzieli. Oddział Kmicica nie zatrzymuje się, czym najbardziej smuci się Anusia, przekonana, że Kmicic przybył jej na ratunek. „Lecz przyszło południe, potem słońce odbyło drugą połowę drogi i poczęło się zniżać, a Babinicz nie wracał” [P III 390]. Czekanie przeciąga się i tak „upłynął znowu dzień” [podkr. moje – R.K.] [P III 391]. „Na trzeci dzień pan Tomasz wysłał kilkunastu ludzi na zwiady. Ci wrócili czwartego dnia” [P III 390]. Rozczarowana i nadąsana Anusia nie zamierza czekać dłużej. „Piątego zasiać dnia rzekła do Oleńki: – Pan Wołodyjowski taki sam dobry żołnierz, ale mniejszy grubian” [P III 390]. Po tych pięciu dniach następuje zawieszenie czasu rzeczywistego i jego miejsce zajmuje czas symboliczny. Oto Kmicic dowiaduje się z przechwyconych listów, że

kwariuszy” (S. Tarnowski, *Pierwsza pochwała „Ogniem i mieczem”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 64–65).

⁶¹ Tej opozycji między racjonalizacją przemocy a dzikim, sadystycznym władaniem ciałem wroga, Sienkiewicz jest wierny od samych początków swej twórczości batalistycznej. W *Niewoli tatarskiej* opisuje przerażającą zabawę Kozaków z tatarskimi jeńcami:

„Ale byli to właśnie Kozacy ze stannicy, którzy drzewo srogie na stepie zapaliwszy, powiązanych Tatarów żywcem w ogień rzucali, tak każdym jakoby worem rozmachując. Owi Ałły swego wzywali na próżno, od tych zaś, którzy się już piekli, swąd rozchodził się po stepie, a Kozaczkowie, jako złe duchy w ogniu skacząc, oddawali się radości” [*Niewola tatarska*, D V 12].

ocalił Oleńkę i widzi w tym znak Opatrzności, że jego winy zostały wybaczone, a praca zakończona. Tymczasem następuje próba właściwa, ponieważ w chwili, gdy chce siodłać konia i pędzić do Oleńki, przybywa Wierszuł z zaciągami na nową wojnę. Wściekłość Kmicica ustępuje miejsca pokorze, krzyk zmienia się w skargę: „– Ty się Pannie, nie dziwuj, że mi żal, bom był w wilię szczęśliwości mojej” [P III 400]. I wtedy dopiero, jak informuje nas narrator, „to był człowiek zupełnie poprawiony” [P III 400]. „Wilija szczęśliwości” to dzień szósty, który rozciąga się przez czas nieopisany („Żadna księga nie wypisała... [P III 401]) i trwa aż do niedzielnej mszy, podczas której spotka Oleńkę. „Kmicic wstawał już i chodził na kulach, a następnej niedzieli uparł się jechać do kościoła” [P III 411]. Nagroda i odpoczynek przychodzą w niedzielę, co oznacza, że ekonomia określająca wartość prac wojennych nie jest z tego świata.

5. Folga

W kontraście do przemocy ujętej w metaforach pracy stoją serie obrazów ukazujących przyjemność czy wręcz rozkosz zabijania. Pokazują one Sienkiewicza jako poetę szlacheckiej folgi. Folga to (za Lindem) tyle, co „ulga, ulżenie sobie”, ale także „niedopilnowanie, niebacznosc”. Folgować sobie lub komuś innemu oznacza: „popuszczać komu, odpoczywać komu”, „ochraniać”, „dogadzać, stosować się, wzgląd mieć”. Folga jest zatem zgodą na uwolnienie kontrolowanego dotąd popędu: własnego lub cudzego. W tym rozumieniu jest synonimem „wolności od” i wskazuje na stan wyzbycia się jarzma, porzucenia ograniczeń; jest stanem właściwym bardziej jednostce niż grupie, dlatego pozwalają sobie na nią jednostki silne, których gwałtowne upusty namiętności rozsadzają normy i powinności społeczne.

Dla folgi jako siły popędowej znalazł Sienkiewicz ekwiwalent estetyczny, ujarzmił ją w obrazach powieściowych konfliktów, uczynił napedem opowiadania. Nie od razu jednak. W *Ogniem i mieczem* folga jest jeszcze uśpiona, majaczy zaledwie w postaci pana Łaszcza czy rozprasza się w marzeniach o wolności dla wszystkich lub w zbiorowych ekstazach okrucieństwa⁶².

⁶² „Chłopstwo miało w stepach »bezpaństwo, rozbój i wolę« [OM I 33] – powiada nar-

Dopiero w *Potopie* spotykamy postacie, które wcielają folę i dzieki jej energii popędowej tyranizują innych. Dwoje głównych bohaterów przepełnia pogarda dla zbiorowości, w których tkwią nawzajem. Szaraczkowa szlachta laudańska nie różni się wiele w oczach Kmicica od chłopów⁶³, zaś jego towarzysze są dla Oleńki zwykłymi bandytami. Różnica moralna nie stanowi jednak o różnicy socjalnej – obie grupy należą do tego samego świata i są jego produktem. Pokazuje to świetnie reakcja Kmicica na wieść, że Oleńka wypędziła sprzed dworu jego towarzyszy. Imponuje mu jej siła, zdolność narzucenia swej woli grupie półdzikich mężczyzn. Zwłaszcza, że oddział Kmicica tworzą postacie, które reprezentują niemożliwy do uspołecznienia żywioł – „gorszego gatunku ludzi trudno było w całej Rzeczypospolitej znaleźć” [P I 67]. Nie da się ich oswoić, ponieważ są bez ziemi, ich światem jest wojna ze względu na czas zawieszonego prawa, które powinno ścigać ich za popełnione przestępstwa. Oto te wymienione:

Jaromir Kokosiński: „panu Orpiszewskiemu dom spalił i dziewczkę porwał, a ludzi naciął”.

Ranicki: zabójstwo dwóch szlachciców (jednego w pojedynku, drugiego z rusznicy).

Rekuć: przepił własne dobra.

Uhlik: kara śmierci za rozpędzenie trybunału.

Zend: udaje szlachcica.

Kmicic: pana Tumgrata na mrozie przy koniu prowadził, koroniarza usiekl, ojca i syna Wyzińskich poranił, sejmik rozpędził, polecił dać sto batów burmistrzowi i radnym, a oficerów kazał „gołych pognać kańczugami po śniegu”.

W prologu fabuły o winie, pokucie i odkupieniu, to oni są personifikacją folgi jako orgiastycznego stanu, którego skutkiem jest permanentne bycie poza prawem. Kmicic jest ich syntezą; przykładem na trafność organicystycznej alegorii, wedle której ciało władcy reprezentuje podległy mu naród. Kmicic nie tylko uczestniczy we wszystkich występach swoich ludzi, ale przewyższa ich po wielokroć. Decydu-

rator, zaś sami chłopci wyznają swe marzenie o utopii wolności przebranemu za wędrownego dziada Zagłobie: „ni panów, ni kniaziów, tylko Kozaki, wolni ludzie będą – i nie będzie ni czynszu, ni czopowego, ni suchomielszczyzny, ni przewozowego, i nie będzie Żydów, bo tak stoi w piśmie od Chrystusa, o którym ty sam powiadał” [OM I 291].

⁶³ „Co mi tam wasze obywatelstwo! Dziesięciu chałup jeden pies strzeże i jeszcze niewiele ma roboty” [P I 72].

jąca jest niechęć do funkcjonowania w strukturach władzy, dyscypliny, reguł wojskowych. Jak sam wyznaje: „wolałem z chorągiewką na własną rękę chodzić niż panom hetmanom się kłaniać” [P I 26]⁶⁴. Nawet partyzantka przeciw Chowańskiemu nie wynika z powinności obywatelskich: „czynił to na własną rękę, pobudzany więcej fantazją rycerską niż patriotyzmem” [P I 67] – demaskuje go bez skrupułów narrator. To bardzo ważny fragment, ponieważ pokazuje, że Sienkiewicz nie kryje rozwarstwienia społeczeństwa szlacheckiego i wyraźnej niechęci średniej szlachty wobec wielkich panów, a także pogardy jednych i drugich wobec szlachty drobnej. Wojna domowa jest nie tylko dramatem, ale także szansą odwetu; kompensacją tłumionej wolności politycznej średniej i drobnej szlachty. Ujawnia to Zagłoba, ciesząc się ze spodziewanych rabunków w dobrach Janusza Radziwiłła:

Unikajmy z nim bitwy, a natomiast majątności, które po drodze się trafią, *accurate* mu wypłuczemy. Idźmy do wojewody witebskiego, żeby to mieć jakąś ochronę, jakowegoś pana za sobą, a po drodze bierzmy, co się da, ze spiżarniów, ze stajen, obór, spichrzów, piwnic. Aż mi się dusza do tego śmieje, i już to pewna, że nikomu nie dam się w tym wyprzedzić. Co z pieniędzy po ekonomicach będziemy mogli wziąć, to bierzmy także [P I 338].

Odsłonięcie tych motywów, pozwala lepiej uchwycić niejasną strukturę apologii szlachetczyzny w cyklu historycznym. Samowola Kmicica wydaje się być oczywistą reprezentacją społecznych wad szlachty, które doprowadziły do upadku państwa. W tym rozumieniu folga jest określeniem niebezpiecznej wolności politycznej, jaka konstytuuje się w relacji do słabej władzy królewskiej i swoistej jurysdykcji, która w większym stopniu promuje, niż degraduje, gwarantując szlachcie przede wszystkim prawo do rozmaitych wolności⁶⁵. Niechęć Kmicica do funkcjonowania w sztywnych strukturach wojskowych odzwier-

⁶⁴ „Sięgające drugiej połowy XVI wieku przekonanie, że podstawą wolności jest możliwość decydowania o sobie, było głębokie i powszechne. W roku 1573 anonimowy statysta pisał: »Wielka to wolność pospolita, iż mię pan nie rządzi, jako chce i jako mu się zda, ani też żadna lekka osoba, ale brat mój [...], i milej mi to wolnemu człowiekowi znosić, na co sam i brat mój na to ode mnie wysadzony przyzwoli«” (A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Gdańsk 2006, s. 25).

⁶⁵ W powszechnym mniemaniu szlachty – jaki pisze A. Grześkowiak-Krwawicz – „było to naturalne prawo człowieka z którym przychodził na świat, a prawa pozytywne miały mu wolność z jednej strony zabezpieczać, z drugiej ograniczać, tak by nie kolidowała z wolnością innych” (A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina libertas, dz. cyt.*, s. 76).

ciędlu powszechny w powieści lęk szlachty przed tyranią czy to jednostki, czy administracji. Narrator zdaje się wskazywać na fakt, że są to czynniki rozkładu trwającego od dawna. „Pękały już bowiem od czasów wojny kozackiej wszystkie spojenia w potężnej budowie tej Rzeczypospolitej” [P I 89]. Ale proste rozpoznanie procesów erozji państwa nie prowadzi wcale narratora do wydania wyroku potępiającego na wolność szlachecką⁶⁶.

Folga jest czymś więcej niż patologicznym skutkiem wolności politycznej. Jest przejawem podziwianej przez narratora tężyzny i witalności, które jako skumulowana energia bywają przydatne zwłaszcza na wojnie. Banda Kmicica, która budzi powszechną dezaprobatę, tak pięknie prezentuje się w szyku, że narrator nagle zapomina o moralizowaniu, zapatrzonej na oddział wjeżdżający do Wołmontowicz:

[Jechali] dumnie, w pięknych postawach żołnierskich, w zdobycznych aksamitnych ferezach, w kołpakach rysich i na dzielnych koniach. Znać było, że to żołnierze zawołani: miny rześiste i harde, prawe ręce wparte w boki, głowy podniesione. Nie ustępowali też nikomu jadąc szeregiem [P I 62].

Szukając wyjścia między potępieniem folgi a dostrzeganiem wojennych korzyści płynących z popędów, tekst oferuje wizję jednostki, w której folga może zostać oddzielona od reszty osobowości, autonomizując się w postaci „uczynków”, które nie stanowią integralnej części osoby. Zawsze można je oddzielić, odkupić, ale też popęd, który je powoduje, nie powinien zniknąć, gdyż jest źródłem nie tylko bezprawia, ale i sprawności wojennej. Aby tak się stało, wystarczy „występki” zamienić w „uczynki”, co ma miejsce, kiedy bohater rozpoznaje wreszcie wroga, który pozwoli mu zintegrować nadwątloną tożsamość.

Bo oczywiście pod uczynkami rozumiał wojnę i bicie Szwedów od rana do wieczora bez spoczynku i miłosierdzia. Właśnie jakże piękna, jak wspaniała otwierała się do tego droga! [P II 189].

Uśmiercając jego kompanów, Sienkiewicz jakby pomagał swemu bohaterowi, lękając się, czy znajdzie on dość sił, aby ich porzucić. Muszą

⁶⁶ Słowa prymasa w *Potopie* o konieczności rozdzielenia swawoli od wolności pozostają bez echa:

„– Nie przeciw starodawnym wolnościom się oponuję – mówił prymas – ale przeciw onej swawoli, która własny już w tym kraju różnicę między wolnością i swawolą, i oto, jak zbytnia rozkosz boleścią, tak wyuzdana wolność niewolą się zakończyła” [P II 370].

umrzeć jak Szekspirowski Falstaff opuszczony przez Henryka, który, podobnie jak Kmicic, wyrzeka się dawnego życia wraz z imieniem⁶⁷. Proces rozłączenia rozpoczyna Oleńka, wyrzucając im: „wy to go jak złe duchy do grzechu kusicie, wy go namawiacie!” [P I 59]. Narrator potwierdza jej słowa, niczym sądowy świadek, zeznając, że „podmawiali młodego wodza, by coraz bardziej cugłów swej bujnej naturze popuszczał” [P I 68]. Kmicic uosabia nadmiar witalności, który stanowi decydującą cechę jego postaci. Jego „bujna natura” oznacza amoralny żywioł charakteru, pęd życiowy, który szuka obiektu (miłości lub przemocy), aby mógł się wyładować⁶⁸.

Oznacza to, że koncepcja postaci opiera się o silny determinizm biologiczny, a nie wyłącznie o konwencjonalny typ estetyczny. Kmicic, nawet poznawszy Oleńkę, nie porzuca dawnych zachowań; zabawia się z dziewczętami i choć potem wyrzuca to sobie („Najgorsze były te dziewczęta!... [P I 41]), to wyrzuty sumienia trwają krótko, bo kiedy Kokoszko zachwala mu urodę miejscowych szlachcianek, proponuje: „– Pojedziemy, Kokoszko, kiedy wieczorem, niby zbłądziwszy – co?” [P I 41]. Wstrząśnięta Billewiczówna uświadamia sobie, że po wizytach u niej wracał „do dziewczek czeladnych!” [P I 55]. Poprawiony Kmicic przestanie „rozpusztę jawnie płodzić” [P I 53], ale tłumiona folga przemieści się na inne obiekty i transformuje w jeszcze większą przemoc, jeśli tylko znajdzie ku temu okazję. Na przykład podczas rajdu z Tatarami w Prusach, kiedy „pan Kmicic, mając w sercu nie-mało dzikości, dał jej folgę zupełną”.

We fraziesie o „bujnej naturze” kryje się coś więcej niż pobłażliwość dla szczerzej bezmyślności żołnierza; czai się tam jakiś pesymizm wyrastający ze świadomości, że skoro natura w człowieku nie daje się

⁶⁷ Wyrok na nich został już wydany, choć narrator nie tłumaczy, w jakiej instancji. Kiedy nad towarzyszami Kmicica zbiera się stado wron, większość lekceważy ich krakanie, co narrator komentuje: „Głupi! nie umieli odgadnąć złej wróżby” [P I 62].

⁶⁸ Sienkiewicz sportretował podobny typ szlachecki w jednym ze swych felietonów: „Prawdziwy złoty młodzieniec szalał, hulał, pił, grał w karty, wyrzucał pieniądze, umizgał się do kobiet, słowem popełniał mnóstwo głupstw i niedorzeczności, ale miał jedną dobrą stronę: oto posiadał żywe uczucie honoru, które było dla niego tym, czym jest pochodnia dla błądzącego w ciemnościach, tym czym jest złamek masztu dla rozbitka rzuconego na rozhukane fale morskie.[...] Swoją drogą jako stateczny obywatel kraju nie był wiele wart, marnował ojcowiznę, ale błądził zwykle głową, nie sercem. Źródłem jego wad, ale zarazem i niektórych przymiotów było, że jak mówi poeta: »Bujnie czuł za trzech ludzi, więc i żył potrójnie«. Owóż więc kipiał nadmiarem życia” [Cho I 148].

racjonalnie opanować, to efektywnymi źródłami moralności mogą być tylko strach lub miłość. Bezsilność rozumu dotyka Oleńkę, kiedy uświadamia sobie, że „to, co mówiła mu o opinii ludzkiej, o potrzebie statku, o niesławie, ześlizgiwało się po nim jak tępą grot po pancerzu” [P I 74]. Nie może też pojąć, „że jeden człowiek mógł tyle złego w tak krótkim przeciągu czasu uczynić, i to człowiek ani zły zupełnie, ani zupełnie zepsuty” [P I 88]. To znakomita konstatacja na temat paradoksalności zła czynionego przez Kmicica. Brak państwa lub państwo nie dość opresywne pozwala na trwonienie energii jednostki, która i tak musi znaleźć ujście, co sprawia, że cyrkulacja przemocy nie ulega stłumieniu, a jedynie zmienia obiekt.

Powieściowa „ekonomia folgi” pokazuje, że Sienkiewicz myśli często o człowieku, jak o biologicznej maszynie, której działanie jest pozamoralną koniecznością, regulowaną przez swoje prawo zachowania energii. Prawo to odkrywa Oleńka, zdumiewając się, „jakże prędko przechodził ten człowiek tak przez nią kochany, od swawoli do występku, od występku do coraz większych zbrodni, od porąbania wizerunków do rozpusty, do spalenia Upity i Wołmontowicz, do porwania jej samej z Wodoktów, dalej do służby Radziwiłłowskiej, do zdrady, ukoronowanej obietnicą podniesienia ręki na króla, na ojca całej Rzeczypospolitej” [P III 374]. Świat *Trylogii* kipi od nadmiaru mocy, która – jeśli traci funkcjonalny (patriotyczny lub moralny) wektor – staje się czystą destrukcją. Babinicz, dotknięty nieufnością Piotra Czarnieckiego, błyskawicznie uwalnia tłumioną energię: „gniew szarpał go, rozbudzała się w nim przyrodzona popędliwość, grała obrażona ambicja, budził się dawny, półdziki Kmicic” [P II 180]. „Brała go szalona, nieprzewyciężona chęć porwać ów dzwon i puścić go na czaszkę pana Czarnieckiego” [P II 181].

pozytywnej funkcjonalizacji popędów przemocy sprzyja wojna z wrogiem zewnętrznym i związek z kobietą. Struktura wojny i rodzinny społeczniają niebezpieczne instynkty folgi, kierując je ku ciałom wrogów, ale co równie ważne w powieści, ujmuje tę energię w porządek dyscypliny i technologii pracy, nie wystarczy bowiem znalezienie się po właściwej stronie. Po nieudanym porwaniu Bogusława Kmicic wpada na pomysł zebrania nowego oddziału, aby na własną rękę walczyć ze Szwedami. „I taka porwała go chęć paląca do tej krwawej roboty, że chciał wypaść z izby, kazać na koni siadać Kiemliczom, ich czeladzi, swoim i ruszać” [P II 36]. Nagły przypływ popędu zostaje

tym razem skarcony myślami samego bohatera, który powtarza lekcję pozytywistycznego autora, tropiącego w tym pomysle żywioły folgi:

Zali nie dlatego jej pragniesz, że ci pachnie zabijatyka jako psu pieczeń?
Taże to zabawa – nie służba; kulig – nie wojna! Rozbój – nie ojczyzny
obrona? [P II 36].

Nie ufajmy pochopnie samobiczowaniu postaci ani sugestii, jakoby odzywało się w nim narracyjne *superego*. Zabawa w zabijanie przeciwstawiona pracy zabijania jest nieuzasadniona i narrator tego nie autoryzuje. Przeciwnie, podkreśla przyległość obu form realizacji folgi; wspólną dla wojny i pokoju rytualizację przemocy w zbiorowym życiu szlachty⁶⁹:

Nieraz szlachta zebrawszy się u sąsiada na chrzciny, imieniny, na wesele lub kulig, bez żadnych wojowniczych zamiarów, kończyła na tym zabawę, podpiwszy uderzała jak grom i wycinała w pień pobliską szwedzką komendę. Po czym kulig wśród pieśni i okrzyków, przybierając po drodze tych, którzy się „ochocic” chcieli, jechał dalej, zmieniał się w tłum chciwy krwi, z tłumu w „partię”, która już stała rozpoczynała wojnę. Podani chłopci i czeladź całymi tłumami garnęli się do zabawy; [...]. Wesołość i fantazja, właściwa narodowi, mieszała się do krwawych zabaw [P II 345–346].

Przemoc i zabawa są wymienne, dzięki czemu cierpienie ofiar traci wagę. Powinności wojenne nierozdzielnie łączą się ze swobodą każdego gwałtu, obie zaś uwalniają nadmiar energii. Jak to Kmicic wyznaje królowi: „w części czyniłem to ze swawoli, bo się krew burzyła we mnie” [P II 423]. A król, słuchając spowiedzi, niczym widz w teatrze śmieje się, wzrusza, przeraża, na koniec wybacza i pomaga znaleźć pozytywną strukturę dla realizacji popędów. Tekst nie budzi wą-

⁶⁹ Doskonale to podobieństwo wyraża ironiczna wypowiedź Kmicica skierowana do pana Tomasza, który nie chce jechać do Kiejdan:

„Między sąsiadami przymus częstokroć w afektach *initium* bierze. A gdy waszmość miłemu gościowi koła u skarbniczka każesz zdejmować i wasąg w spichrzu zamykasz, zali to nie przymus? A gdy mu pić każesz, choć mu już nosem wino ucieka, zali to nie przymus? A tu wiedz waszmość, że choćby mi przyszło cię związać i między dragonami związanego wieźć do Kiejdan, to jeszcze będzie dla twego dobra” [P I 371]. Rację ma Jolanta Sztachelska, pisząc przy okazji *Wirów* o „foldze jako podstawie szlacheckiej (w domyśle: polskiej) mentalności. Folga, czyli pozwalanie sobie na bierność, uleganie instynktom, przewaga tych instynktów nad intelektem, rozumą, rozumnie sterowaną aktywnością” (J. Sztachelska, *Dwie legendy Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, dz. cyt., s. 39).

pliwości, że nie chodzi o wsparcie w procesach sądowych, bo z tym Kmicic poradzi sobie sam: „Nie dam się, dopóki pary w nozdrzach, a szabli w garści” [P II 430]. Chodzi o zwrócenie utraconych obiektów pragnień: Oleńki i Szwedów.

Dowództwo nad oddziałem Tatarów pozwala Kmicicowi nie tylko bić Szwedów, ale także wyładować swą bujną naturę na ciałach oddanych mu na własność barbarzyńców. Dzieje się to już w scenie inicjującej ten wątek, kiedy Akbah-Ułan nie chce uznać w nim wodza. Wtedy „pan Andrzej, chociaż obiecał sobie politykować, miał już dosyć, gdyż bardzo z natury był porywczy. Więc w jednej chwili podrzuciło nim coś tak, jakby go gadzina żgnęła, całą dłoń porwał Tatara za rzadką brodę i zadarłszy mu głowę do góry, tak jak gdyby mu coś na pułapu chciał pokazać” [P II 504–505].

Tekst podsuwa czytelnikowi, znużonemu polityką i prawem, fantazję o skutecznej i funkcjonalnej przemocy, która obywa się bez negocjacji, ale w dobrej sprawie, siłą egzekwuje potrzebny wszystkim ład. Podobną lekcję otrzymają jeszcze Tatarzy, chcący „poswawolić” w Chmielewsku. Kmicic „kazał winnym wywieszać się wzajemnie” [P II 510]. Narrator przekonuje i uspokaja czytelnika, że z takim ludem nie można inaczej postępować, a dowodem, jak to wspaniale działa, jest uwielbienie Tatarów dla wodza, którzy widząc w nim obraz swoich pragnień rzezi i łupu, jadą „ochotnie, ze śpiewaniem i graniem” [P II 505]. Narracja odsłania coś więcej niż relację pana wobec najemnika, którego status nie różni się od darowanego „psa albo sokoła” [P II 504], a to znaczy, że ich dzikie instynkty także są własnością pana (państwa, dowódcy itp.). Tatar i polski szlachcic odbijają się w sobie nawzajem. Obaj przechodzą proces uspołecznienia popędów zabijania. Proces trwa zresztą równolegle, gdyż pokusy porzucenia dyscypliny wojskowej nie opuszczają Kmicica szybko. Dołączywszy do wojsk Sapiehy, „już trzeciego dnia musiał walczyć z dawnymi nałogami samowoli, aby bez komendy nie pójść naprzód” [P II 545]. Tatarzy Kmicica nie różnią się od jego dawnej kompanii, a nawet przewyższają ją stopniem dzikości i żądzy zabijania⁷⁰. Teraz jednak, razem ze swym dowódcą, znajdują się w służbie Rzeczypospolitej, a konkretnie

⁷⁰ Fascynacja przemocą ujednoliciła wrogów już w scenie pojedynku Kmicica z Wołodyjowskim. Obserwujący walkę „Kozacy Kmicicowi wtykali głowy między ramiona szlachty, jakby całe życie w najlepszej z nią żyli komitywie” [P I 119].

są częścią struktury wojny, która adaptuje ich żądzę zabijania i grabienia. Odtąd „przyrodzone instynkty” nie są już ich własnością, stają się własnością państwa, które dąży do monopolu na prawo do zabijania⁷¹.

Postać Kmicica i wątki osnute wokół niego nie są wyjątkowe, jeśli idzie o ukazywanie fizjologicznego podłoża szlacheckiej wolności. Tłumienie bądź przeniesienie popędów folgi można zauważyć w innych miejscach tekstu. Wyraźna jest strategia sublimowania zablokowanych namiętności w aktach przemocy. Włączony w armię Czarnieckiego Kmicic z trudem podporządkowuje się dyscyplinie regularnego wojska. Zanim wyładowuje swą wściekłość na ciałach Szwedów, wykorzystuje do tego własnych Tatarów, których „srodze w czasie podjazdu gnębił i o lada co gniewem wybuchając, buzdyganem tak walił, że aż kości trzeszczały” [P III 163].

Odrącony przez Anusię Sakowicz działa wedle tego samego prawa przeniesienia. „Gdyby Anusia wiedziała, jak straszne Sakowiczowego zniecierpliwienia skutki spadają na całą okolicę, może by go tak nie drażniła” [P III 298]. Zablokowana folga szuka ujścia w przemocy, więc starosta „karał ciężko całkiem bez winy, nad wszelką miarę. Jeńcy konali w łańcuchach z głodu lub przypiekani żelazem. Nieraz zdawało się, że dziki starosta chce ochłodzić wzburzoną i spiekłą żarem miłości duszę w krwi ludzkiej, bo zrywał się nagle i sam chodził na wyprawę” [P III 298].

Kmicic, prowadząc partyzantkę przeciw oddziałom księcia Bogusława, nie działa jak żołnierz, ale jak oszukany i zazdrosny kochanek szukający zemsty na rywalu. „Chwilami, rzekłbyś, napadała go wściekłość niepohamowana, bo ze ślepym zuchwalstwem rzucał się na przeważne siły” [P III 312]. A kiedy musi oddalić się od księcia i jego oddziałów i nie może „wywrzeć zemsty za krzywdy Rzeczypospolitej i swoje na osobie zdrajcy, wywarł ją w straszliwy sposób na posiadłościach elektorskich” [P III 324]. Przemoc kompensuje niezaspokojone pragnienie także w przypadku młodego Nowowiejskiego, który – odrzucony przez Basię – szuka ulgi w zabijaniu. Jak donosi w liście pan Michał, „złość za mokatowską rekuzę kilkakrotnie na karkach hul-

⁷¹ W *Ogniem i mieczem* zdyscyplinowani pracownicy wojny, jakimi są żołnierze Wiśniowieckiego, także mogą pogołgować okrucieństwu, ale dopiero na rozkaz księcia, który jest dysponentem tej folgi. Uwolniona na jego rozkaz sprawa, że „siedmuset jeńców powieszono, dwustu wbito na pale. Mówiono również o wierceniu oczu świdrami, o paleniu na wolnym ogniu” [OM 351].

tajskich wywierał, ale jeszcze się zapamiętywa; znać nie ze wszystkim mu ulżyło” [PW 141]. Nawet poza kryzysem uczuciowym wypełnił autor tę postać nadmiarem witalności – jak mówi narrator

– był to chłop setny, w którym życie, zdrowie, odwaga i siła kipiały, jak kipi war w saganie, nie mogąc się w tak nawet ogromnym cieple pomieścić. [...] Do bitwy szedł ze śmiechem przypominającym rzenie końskie i walił tak, że żołnierze po każdym spotkaniu umyślnie trupy jego oglądali, aby nadzwyczajne cięcia podziwiać [PW 329].

Rzeź w Prusach przynosi Kmicicowi chwilowe ukojenie, nareszcie wie, że czyni dobrze i jest w zgodzie z sobą, ponieważ namiętna przemoc może zostać legalnie uwolniona – folga znajduje wreszcie ujarzmiającą strukturę, dzięki wojnie, która łączy interes osobisty z patriotycznym.

– Wszyscy oni, prócz może jednego Rekucia, w piekle skwierczą, a ot! Użyliby teraz, ot by się we krwi ubabrali, grzechu na duszę nie ściągając i z pożytkiem dla Rzeczypospolitej!...

Tu wzdychał pan Andrzej na myśl, jak zgubną rzeczą jest swawola, skoro w zaraniu młodości drogę do pięknych uczynków na wieki wieków zamyka.

Lecz najwięcej wzdychał do Oleńki. Im bardziej zapuszczał się w granice pruskie, tym srożej paliły go rany serca, jakby owe pożary, które rozniecał, i dawną miłość zarazem podsycaly [P III 326].

Powieściowa ekonomia folgi pozwala widzieć w pruskiej akcji Kmicica największy zysk, jaki przynosi trafnie ukierunkowana przemoc. Przede wszystkim dostarcza zagubionym bohaterom ideowego ładu oraz pozwala sublimować instynkty i popędy trudne do zaspokojenia w czasie pokoju, zwłaszcza w przypadku postaci o skłonnościach anarchicznych. To niemal idylla wojenna, stąd pewnie zazdrość Wołodyjowskiego, który wyznaje mu, że ruszyliby z nim do Prus „z taką ochotą jakby do raj!” [P III 369]. Bo też Kmicic nie jest jedynym bohaterem, który czerpie zysk rozkoszy z pracy zabijania. Mistrzem i miłośnikiem wojny podjazdowej jest właśnie pan Michał, o którym narrator w *Ogniem i mieczem* powiada, że „nikt nie umiał zająć tak niespodzianie nieprzyjaciela, rozbić go tak szalonym napadem, rozproszyc na cztery wiatry, wyłowić, wyścinać, wywieszać” [OM II 224–225]. „Jego to rzemiosło ulubione” – potwierdza Zagłoba [OM II 58]. Talent Michała wykracza jednak poza rzemiosło, a zadowolenie nie

wynika wyłącznie z wygranej walki, gdyż sam jej akt dostarcza mu przyjemności, dlatego „nie ustawał w pracy, i coraz więcej okazywał ochoty, jakoby w krwi przelanej ją czerpiąc” [OM II 225]. A ponieważ „lubił z duszy takie rzeczy pan Michał” [OM II 123], to w czasie pobytu w Warszawie Zagłoba, dla rozrywki, prowokuje pojedynki, w których Wołodyjowski „po kilku złożeniach kładł zwykle przeciwnika. Takie to sobie obaj z Zagłobą wymyślali zabawy” [OM II 132].

Tekst wcale nie ukrywa, a raczej wielokrotnie podkreśla, że pod rutyną wojennego rzemiosła kryją się namiętności niezależne od obowiązku i dyscypliny. Opuszczamy więc dyskurs beznamiętnego rzemiosła, którym narrator opowiadał o walkach Niemców czy Szwedów. Właściwa ekonomia wojny nie operuje miarą pieniądza, ale opisuje zysk i stratę w kategoriach zaspokojenia lub tłumienia popędów przemocy. Ten sam Wołodyjowski, słuchając opowieści Podbipięty o walkach pod Zamościem, wzdycha: „Uch! żałuję, że nie był na tym festynie” [OM II 169]. Postać małego rycerza wciela – zwłaszcza w *Ogniem i mieczem* – dyskurs wojny jako zabawy i rywalizacji. W Zbarażu bywa „wesoły jak szczygieł w pogodny ranek” [OM II 331], nie może też nasycić się zabawą w wojnę, „choć cały już jak rak od krwi czerwony, za mało miał jeszcze ukontentowania” [OM II 301]. Nie wystarcza mu skuteczność. Przygotowując atak na szwedzki oddział, nie chce uderzać znienacka, nie z racji rycerskiego honoru, ale stąd, że „postanowił sobie »pokosztować Szwedów« w bitwie otwartej, zupełnej, więc naumyślnie czynił tak, aby go spostrzeżono” [P I 343]. Jest to cecha wspólna bohaterów wszystkich części *Trylogii* – zabijanie w wojnie lub pojedynku dostarcza im przyjemności. Nie ulega to zmianie nawet wtedy, kiedy Michał osiąga stateczny wiek i funkcję. Podczas potyczki, w której Baśka debiutuje jako zabójczyni, „pan Michał i pan Motowidło, uwolnieni od pilnowania, mogli wreszcie dać zupełną swej ochocie żołnierskiej folgę” [PW 266].

Zagłoba, którego funkcja powieściowa polega m.in. na demystyfikowaniu skrytych motywacji kierujących bohaterami heroicznymi, wytyka tak doskonałemu rycerzowi jak Podbipięta, że szuka „na wojnie nie pożytku ojczyzny, ale trzech głów” [OM II 173], których ścięcie uwolni wreszcie czterdziestopięcioletniego mężczyznę od krępującego pożądanie ślubu czystości. Dlatego o wojnie i zabijaniu mówi z czułością, niczym o planowanej schadzce: „– Przy szturmach łatwiej ich ciąć niż w polu – odpowiedział ze słodyczą pan Longinus” [OM

II 304]. Nadludzka moc Longina zyskuje w tym kontekście komiczne uzasadnienie w postaci przeniesienia tłumionych popędów na ćwiartowane ciała wrogów. Niezwykła jest konsekwencja symboliczna tego przeniesienia; chwalony za swe potężne ciosy „stał ze spuszczonymi oczyma, promienny, słodki – zawstydzony jako panna przed ślubem” [OM II 361]. Nigdzie indziej w *Trylogii* tekst z tak rozbijającą bezpośredniością nie ujawnia wspólnego źródła przemocy i pożądania. Przychodzi też taki moment w oblężeniu Zbaraża, kiedy doświadczenie to staje się powszechne dla wszystkich obrońców, a wtedy „okropność stała się dla nich rozkoszą” [OM II 347].

Tekst nie tłumaczy, z czego wynika owa niefunkcjonalna nadwyżka rozkoszy, powstająca w czasie pracy zabijania. Nie osłaniałbym jednak nieobecnego wyjaśnienia konwencją ukazywania wojny jako przygody. Konwencja ta, na mocy presupozycji gatunkowej, zwalniałaby autora z obowiązku pogłębionej refleksji nad psychologią postaci w sytuacji skrajnej. Co nie znaczy, że autor nie sugeruje genealogii podobnych doświadczeń, tyle że zgodnie z duchem epoki tłumaczy je raczej powinowactwem fizjologicznym człowieka i zwierzęcia. Wspólny dla pokolenia pozytywistów „szok darwinowski” wynikał nie tylko z rozpoznania wspólnych dla wszystkich organizmów żywych procesów adaptacyjnych, ale także z odkrycia w obyczajach zwierząt zachowań, których nie dało się pogodzić ani z teologią stworzenia, ani z czystą funkcjonalnością zabijania w celu zachowania gatunku⁷². Okrucieństwo człowieka jest odtąd „naturalne” także w swej nieracjonalności jako jedna z cech wykształconych w procesie ewolucji. Sienkiewicz jest tu całkowicie jednoznaczny – popędem zabijania podlegają postacie bez względu na to, jaką zajmują stronę w wojennym konflikcie. Przemysłana strategia bądź chaotyczny mord nie różnią się od siebie pod tym względem, gdyż wspólna jest sama zdolność zabijania. W *Potopie*, gdzie obie strony reprezentują wojnę ucywilizowaną, szybko osiąga ona etap, kiedy „poczęto nie walczyć, lecz tępić się wzajemnie bez miłosierdzia” [P II 347].

⁷² Wstrząśnięty konsekwencjami swych obserwacji Darwin pisał do Asy Graya:

„Nie mogę uwierzyć, aby miłosierny i wszechmocny Bóg miał celowo stworzyć gąsieniczniki z osobliwą zaiste intencją, aby żywiły się one żywym ciałem gąsienic; albo kota, aby musiał igrzać z myszą” (K. Darwin, *Życie i listy*, tłumacze różni, Warszawa 1960, s. 217).

Mimo różnicy języków jednaki jest fizjologiczny rdzeń przemocy. Metafory animistyczne lub rzemieślnicze odsuwają jedynie sprzed oczu czytelnika skrywaną wspólnotę gwałtu, bardziej niepokojącą, niż – eksponowana po Darwinie – zwierzęcość każdego, także kulturowego, konfliktu. Oba dyskursy wojny okazują się sobie bliskie, a nawet wzajemnie się warunkują. Dzikie okrucieństwo chętnie korzysta ze strategii i technologii, a racjonalność wojny musi wcielić się w jednostkę i zbiorowość, tj. w konkretne ciała i umysły, które ją potwierdzają i zrealizują w aktach zabijania. Natura, z jej amoralnymi instynktami, jest niezbywalnym składnikiem konstrukcji postaci w całej twórczości autora *Bez dogmatu*, ale jej determinizm jest ograniczany wedle woli autora. Prawa natury nie działają w świecie jego powieści bezwzględnie, ale też Sienkiewicz, poza wczesną felietonistyką, nigdzie nie deklaruje się jako zwolennik społecznego darwinizmu. Opisując jednostki i masy targane amoralnymi „popędami folgi”, jest zarazem przekonany, że siły te powinny zostać konstruktywnie wykorzystane lub opanowane dzięki nienaturalnym, „sztucznym” procesom kulturowym: pracy, moralności, religii, prawu. Odkrycie amoralności życia samego w sobie nie prowadzi go do naturalistycznej histerii, godzi się z tym zadziwiająco łatwo, dlatego że widzi tam energię życiowej krzepy, cywilizacyjne „paliwo”, które tak podziwiał u Anglików – będących dlań dowodem na możliwość pogodzenia witalistycznej ekspansywności i dobrych obyczajów.

Powieściowe obrazy folgi, czyli rozkoszy płynącej z ulgi w tłumieniu popędów, nie straszą sadyzmem, ponieważ z niebywałą zręcznością zostały przez autora zaadaptowane w wątki, fabuły i historiozofię powieści, w których pełnią funkcję energii popędowej niezbędnej dla przetrwania idei i wartości w historii. Przyjemność czytania o przyjemności zabijania została tym sposobem estetycznie usprawiedliwiona.

6. „Budowniczy lustra”

Jesienią 1888 roku Sienkiewicz odwiedził Hiszpanię. Niespełna rok później ogłosił w „Słowie” (9–15 lipca 1889) literackie efekty tego pobytu, czyli reportaż: *Walka byków. Wspomnienie z Hiszpanii*. Relacja z corridy, którą pisarz oglądał w Barcelonie, Walencji i Madrycie, jest tekstem pod wieloma względami fascynującym: z racji tematyki, stylu,

wglądu w obyczajowość i psychologię człowieka końca XIX w., a nade wszystko stanowi studium przyjemności płynącej z oglądania przemocy i cierpienia. *Walka byków* opisuje corridę, rzekomo oglądaną przez pisarza w Madrycie, w niedzielę 7 października 1888 r., której bohaterami byli trzej *espadas*: „Cara-Ancha, Lagartijo i przesławny Frascuello” [*Walka byków*, D XLIV 213]. Jak pokazują jednak listy do Janczewskiej pisane podczas pobytu w Hiszpanii [Li II/1, 574–575], autor dokonał kompilacji wydarzeń z wszystkich widowisk oglądanych w trzech wymienionych miastach. Mimo dość długiego czasu, jaki upłynął od chwili opublikowania tekstu w „Słowie”, znaczne jego części powstawały tego samego lub następnego dnia po skończonym spektaklu. Dostępne nam dziś fotografie Salvadora Sáncheza „Frascuelo” pokazują staranność obserwacji Sienkiewicza⁷³:

Nogi, przybrane w jedwabne różowe pończochy, trzyma skrzyżowane niedbale na przednim siedzeniu, a łydki mógłby mu pozazdrościć najpierwszy gimnastyk paryskiego hipodromu.

Madryt chlubi się tymi łydkami – i zaiste ma czym. [...] Czarne jego włosy, zaczesane do góry, łączą się z tyłu głowy w niewielki grzybek, spod którego wymyka się krótki warkoczyk. To uczesanie i wygolona twarz czynią go podobnym nieco do kobiety. Przypomina także prowincjonalnego aktora; ogólnie biorąc, oblicze jego nie odznacza się inteligencją, która zresztą nie stanowiłaby wprawdzie przeszkody w jego zawodzie, ale także nie byłaby mu na nic potrzebna [*Walka byków* 218].

Właściwymi bohaterami szkicu Sienkiewicza nie są jednak torredorzy, lecz zwierzęta i publiczność. Opisując tauromachię jest rzeczowy i chłodny, ale stara się także ukazać w corridzie coś więcej niż tylko zrytualizowaną rzeźnię. Nie sięga więc po ironię ani po protekcyjny ton cywilizacyjnej wyższości; skupia się na rzetelnym przedstawieniu osób i zdarzeń oraz pyta o estetyczny kształt tego spektaklu okrucieństwa. Pokazuje to już w świetnym stylistycznie fragmencie objaśniającym strefy słońca i cienia dzielące arenę i widownię. Symbolicznie podzielona przestrzeń areny na strefy: *sombra* i *sol*, między którymi „granica odrzyna się czarną twardą linią, bez żadnych przejść. W oświetlonej połowie piasek zdaje się palić, a ludzkie twarze i ubiory płonąć; oczy mrużą się pod nadmiarem blasku, jest to po prostu świetlista topiel, pełna żaru, w której wszystko skrzy się i błyszczy nadmier-

⁷³ Zob. np.: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Frascuelo.jpg>.

nie, każda barwa potęguje się dziesięciokrotnie. Natomiast zacieniona połowa wygląda, jakby była okryta jakąś przezroczystą zasłoną utkaną z ciemności nocnych. Każdy człowiek, który przechodzi ze światła do cienia, czyni wrażenie zgaszonej nagle świecy” [*Walka byków* 219].

Mimo kreowanej miejscami aury tragiczności tekst nie popada w patos. Archaiczne widowisko jest w oczach Sienkiewicza częścią popularnej kultury mieszczańskiej i to właśnie nadaje jego obserwacjom siłę i przenikliwość, zaświadcza bowiem o przenikaniu się pierwotnych popędów okrucieństwa z obyczajowością nowoczesnego mieszczaństwa, gdzie namiętności te „są okiełznane wychowaniem, wiedzą, prawem” [MLA 229]. Stąd najciekawsza część *Walki byków* to opisy zachowań publiczności, w których autor od początku eksponuje niepokojącą ciekawość, jaka pcha ludzi do oglądania podobnych widowisk. Jeszcze zanim spektakl się rozpocznie, „mieszczanin madrycki lub mieszcanka musi przed widowiskiem dotknąć nogą tego piasku, na którym za chwilę rozegra się krwawy dramat”⁷⁴ [*Walka byków* 219]. Tym, co rodzi ów fetyszyzm, jest rozkosz antycypacji, ponieważ „każdy pojmuje, że za chwilę krew musi być rozlana” [*Walka byków* 225]. Następnie relacjonuje trzy etapy corridy, skupiając się zwłaszcza na pierwszej tercji, w której przewagę ma byk, wyładowujący swą wściekłość na koniach pikadorów. Kreśląc sceny, w których byk rozpruwa koniom brzuchy, sięga po orgiastyczne formuły, jakimi opisywał pogromy w *Ogniem i mieczem*. Bez skrupułów epatuje czytelnika obrazami brutalnej siły, z jaką byk wybebesza konie. Każe nam zaglądać w otwarte rogi byka końskie ciało, studiować kolorystykę wnętrzości; dba, aby chaotyczne ruchy końskiej agonii nie umknęły naszej uwagi.

Oto z rozdartego brzucha zwiesza mu się cały wór wnętrzości wraz z różową śledzioną, sinawą wątrobą i zielonawym żołądkiem. Nieszczęsne

⁷⁴ Wiele z tych obserwacji odnajdziemy w *Quo vadis*. Dla przykładu, tam także część publiczności trawi fetyszystyczne pragnienie dotknięcia piasku, na którym odbywały się okrutne sceny, stąd „po opuszczeniu siedzeń zeszli na samą arenę i dotykając palcami lepkiego od krwi piasku rozprawiali jako znawcy i lubownicy o tym, co się już odbyło i co jeszcze miało nastąpić” [Q 588]. Tę perwersyjność stylu Sienkiewicza uchwycił Prus, pisząc, że „w najwstrętniejszym przedmiocie znajdzie on jakieś cechy ładne” (B. Prus, „*Ogniem i mieczem*” – powieść z lat dawnych przez Henryka Sienkiewicza, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 196).

zwierzę usiłuje postąpić kilka kroków, lecz drżące nogi płaczą mu się we własne kiszki, więc pada, kopie ziemię kopytami, drga – tymczasem nadbiega służba, zdejmuje siodło i uzdę, męki zaś konia kończy uderzeniem sztyletu tam, gdzie głowa łączy się z szyją.

Na arenie zostaje nieruchomy trup, który teraz, leżąc na boku, wydaje się dziwnie płaski. Wnętrznosci prędko wynoszą się w koszu podobnym do balii, a publiczność bije z zapalem oklaski. Entuzjazm poczyna ją ogarniać: „*Bravo el toro! Bravo picador!*” – oczy się iskrzą, na twarze występują rumieńce [*Walka byków* 226]⁷⁵.

Sienkiewicz nie jest tylko tym, który patrzy i opowiada tym, którzy nie widzieli. Jest także obserwatorem spojrzenia innych i właśnie ten widok ośmiela i napędza jego naturalistyczną narrację. Entuzjazm publiczności (oklaski, okrzyki, roziskrzone oczy, rumieńce) zapowiada ciekawość czytelnika, który także będzie szukał w okrutnym tekście dwuznacznej namiętności, jaką jest oglądanie zabijania, a nawet fizyczny z nim kontakt, np. kiedy byk, po zabiciu konia, biega, „obrzucając skrzepłymi kroplami krwi widzów pierwszego rzędu” [*Walka byków* 228].

Punktem kulminacyjnym opowieści Sienkiewicza nie jest trzecia tercja, czyli właściwy pojedynek *torero* i byka, ale wariant tercji drugiej. Zwykle w tej części w kłęb byka zostają wbite krótkie, kolorowe harpuny (od dwóch do sześciu), ale narracja skupia się na rzadkiej sytuacji, kiedy byk nie chce walczyć, a wówczas na widowni rozlega się okrzyk *Fuego!*, którym publiczność domaga się dodatkowego pobudzenia zwierzęcia. Jeśli żądanie widowni zostaje zaspokojone, wtedy w kark byka wbijane są lance, które płoną i wybuchają fajerwerkami, a Sienkiewicz skrupulatnie powie nam, co może czuć ranione i palone żywcem zwierzę:

Ostrze ich rani swoją drogą, a swoją drogą kłęby dymu otoczą głowę zwierzęcia; huk fajerwerków ogłuszy je; wielkie iskry będą mu wpadały do ran,

⁷⁵ Jako zaangażowany społecznie felietonista chwalił w „Gazecie Polskiej” z 1879, nr 277, wynalazek humanizujący zabijanie zwierząt rzeźnych: „Czytamy w »Opiekunie Domowych i Pożytecznych Zwierząt«, że staraniem Towarzystwa Opieki na Zwierzętami odbywają się próby zabijania bydła za pomocą przyrządu maskowego. W masce takiej, która wkłada się na łeb zwierzęcia, w miejscu wypadającym na czole wołu znajduje się rodzaj stalowej, zaostromej rurki, osadzonej w żelaznej pochwie. Za uderzeniem za pomocą drewnianego młota rurka przerywa kość i mózg zwierzęcia, przy czym śmierć następuje w jednej chwili. Przyrząd ten jest wynalazkiem Francuza Bruneau” [Wb I 160–161].

małe race kongrewskie będą pękały mu pod skórą; zapach skwierczące-
go mięsa i spalonej sierści napelni arenę [*Walka byków* 230].

W tym paroksyzmie okrucieństwa następuje zmiana perspektywy i nagle odsłania się przed naszymi oczami przerażająca więź cierpienia ofiary i rozkoszy widza:

Istotnie, okrucieństwo nie może iść dalej, ale też i zachwyt publiczności dochodzi wówczas do zenitu. Kobietom oczy zachodzą mgłą z upojenia, każda pierś dyszy z lubością, głowy podają się w tył, a z rozchyłonych wilgotnych warg połyskują białe zęby. Rzekłbyś: męka zwierzęcia odbija się w tych niewieściach nerwach równie natężonym wyrazem rozkoszy. Tylko w Hiszpanii można podobne rzeczy widzieć. Jest w tym zapamiętaniu coś histerycznego, co przypomina jakieś misteria fenickie spełnia-
ne na ołtarzu Melitty [*Walka byków* 230].

Wstrząsająca jest w tym opisie odwaga rozpoznania, że corrida jest „strukturalnym ekwiwalentem erotyzmu”⁷⁶. Perwersyjny obraz kobiet na granicy seksualnego spełnienia szokuje, kiedy umieścimy go w sąsiedztwie zmysłowych zaledwie portretów bohaterek jego twórczości. Nie dość na tym, bo przeanielnym w jego pisarstwie istotom przypisał tu zdolność do sadystycznych przyjemności. „Pocziwy” Sienkiewicz wypowiedział tezę o erotycznym charakterze walki byków na długo przed słynnym *Lustrem tauromachii* Michela Leirisa, który w swym eseju-fantazji na temat corridy pisze, że daje ona publiczności szansę rzadkiego w naszych czasach ujścia dla „podziemnych wstrząsów” ciała i umysłu:

Sztuka tauromachii, analizowana pod kątem jej związków z aktywnością erotyczną, wydaje się jednym z owych objawień, które nas oświecają co do nas samych przez to, że działają na zasadzie pewnej empatii czy podobieństwa, a ich emocjonalna siła polega na tym, że są lustrami, w których kryje się już zobiektywizowany i jakby zapowiedziany obraz naszych emocji⁷⁷.

⁷⁶ M. Delgado Ruiz, *Tauromachia Leirisa wcielona w nas*, przeł. A. Franas, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 195.

⁷⁷ Tamże, s. 23. Na widok powtarzalnego zbliżenia człowieka i byka – pisze Leiris – „ogarnia nas upojenie, bardzo podobne do oszołomienia erotycznego. Jak w akcie miłosnym przed ostatecznym kryzysem, wstrzymujemy oddech w lęku, że to ustanie, w zachwyceniu, że to jednak trwa” (tamże, s. 37).

Leiris nie eksponuje wyjątkowości emocji kobiecej części widowni. Czyżby więc oko Sienkiewicza wzmocniło te reakcje, tworząc projekcję kobiecego erotyzmu, właściwą ostatnim dekadom XIX w.?⁷⁸ Wiele wskazuje, mimo zastrzeżeń autora, iż ekstatyczna reakcja jest specyficzna dla Hiszpanek, że był on przekonany o uniwersalnym oddziaływaniu tych scen na kobietą wrażliwość. Nie wahał się wszak w liście do Jadwigi Janczewskiej (wiedząc choćby tylko o jej wstręcie do fizjologii macierzyństwa!) opisać jedynie ten fragment widowiska⁷⁹, tłumacząc, że resztę przeczyta sobie w „Słowie”.

Spajając mękę zwierzęcia z rozkoszą widowni, zwłaszcza obecnych tam kobiet, Sienkiewicz jest zdumiewająco śmiały i zarazem rozczarowuje porzuconym tematem, do którego nigdy już nie wróci. A przecież dotknął zagadnienia, które ucieleśnia jego epika, zwłaszcza ekstatyczne reakcje, jakie budziła. Przenikliwie uchwycona rola widzów corridy – „trzeciego partnera [...] prawdziwej orgii”⁸⁰ – była przyczółkiem

⁷⁸ Otto Weininger, w słynnym pamflocie na kobiecość, histerycznie wyolbrzymił te cechy kobiecego erotyzmu, ale uczynił przez to jaskrawymi lęki męskie: „Kobiety w swym nieświadomym życiu stoją niewątpliwie bliżej przyrody. Kwiaty to ich siostry; o tym, że od zwierząt kobiety są mniej oddalone niż mężczyźni, świadczy niechybnie fakt, że objawiają więcej od nich skłonności do sodomii (mit Pazyfae i Ledy)” (O. Weininger, *Płeć i charakter*, przekł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 202).

⁷⁹ „Powiem tylko, że byłoby wszystko śliczne, gdyby nie ta rzeź bezbronnych wobec byka, a poczwirych koni, które zalewają krwią arenę, płaczą się nogami we własnych wnętrznościach, konają rzucając nogami i głową. Na własne oczy widziałem, jak wnętrzności (a tyle tego w koniu, że nie uwierzyć) wynoszono koszami. Czasem koń jeszcze stoi kilka minut, a już wszystko, co w nim było, leży na ziemi. [...] Jeden byk zabił na moich oczach cztery – najnieodolniejszy wywnętrzył dwa. Konie nic nie warte – ale jeden był bardzo ładny, rzutki i sprężysty. Przywiązałem do niego życzenia, tymczasem właśnie, jakby dlatego, byk uderzył go tak pod łopatkę, że cały róg, niewiele mniejszy od rogów ukraińskich wołów, schował się w nim zupełnie. Zresztą wszystko śliczne – i moment, w którym espada pogrąża miecz po rękojeść w karku, sprawia nawet ulgę” [Walencja, 26 IX 1888, Li II/1 579].

Aby jeszcze wyraźniej dopowiedzieć narrację Sienkiewicza, przypomnijmy, że bohaterka *Historii oka* Georges Bataille’a – Simona – także pasjonuje się tym momentem corridy, „kiedy rogi zanurzają się aż po czaszkę w boku kobyły; [...] kiedy absurdalna kobyła galopuje w poprzek areny, nie w porę wierzą i wypuszcza spomiędzy nóg zwój wnętrzności w prostackich kolorach, białych, różowych i perłowszarych. Gdy pękający pęcherz zostawiał nagle na piasku kałużę kobylego moczu, nozdrza Simony drżały” (G. Bataille, *Historia oka*, przekł. T. Komendant, w Tegoż: *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, W. Gilewski, I. Kania, Kraków 1991, s. 108–110).

⁸⁰ M. Leiris, *Lustro taumachii*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 36. Sienkiewicz zdaje się mu wtórować, twierdząc, że „publiczność ta nigdy nie nudzi się widokiem krwi i śmierci” [*Walka byków* 234].

refleksji nad funkcją jego własnych przedstawień. Ośmieleni tym fragmentem, zaczynamy uważniej przyglądać się drobnym i dyskretnym oznakom podobnych doznań opisanych w jego powieściach. Dzięki ekstatycznym Hiszpankom z *Walki byków* dostrzegamy nieznaczące, perwersyjne pęknięcie nawet w posągowej postaci Oleńki. Dzieje się to w scenie potyczki między oddziałem Sakowicza a partią miecznika rosińskiego. Billewiczówna po raz pierwszy jest świadkiem wojny i wyraźnie jej się to podoba:

Rozdęte jej nozdrza wciągały zapach prochu [podkr. moje – R.K.]. Że zaś dym czynił się wedle kołowrotu coraz większy i widok bardzo przysłaniał, więc odważna panna widząc, że oficerowie wyjeżdżają naprzód, aby dokładniej przebieg bitwy śledzić, poruszyła się wraz z nimi nie myśląc nawet o tym, co czyni [P III 385].

Spektakl przemocy, jakim jest wojna, drażni zmysły oglądającej go kobiety. Co właściwie chce powiedzieć lub mimowolnie mówi tekst? Pytanie staje się jeszcze bardziej natarczywe, kiedy pamiętamy, że tego samego zwrotu o „rozdętych nozdrzach” autor użył już, opisując reakcję Chmielnickiego na widok zabijanych najemników niemieckich, którzy nie chcą przejść na stronę kozacką:

Rozdęte jego nozdrza wciągały dym z prochu [podkr. moje – R.K.], a uszy napawały się z lubością wrzaskiem tonących i mordowanych Niemców [OM I 186].

Wątpliwe, aby powtórzenie było wynikiem intencji pisarza, ale nieświadome obsłużenie bliźniaczym zwrotem dwu radykalnie różnych bohaterów, znajdujących się w podobnej sytuacji, jest równie kontrowersyjne. Rozkosz płynąca z oglądania przemocy zrównuje w odczuciach krańcowo różne postacie, a to znaczy, że wydobywa z człowieka jakąś groźną, amoralną wspólnotę. *Walka byków* to jedyny tekst, w którym Sienkiewicz próbuje domyśleć konsekwencje tego podobieństwa. Pyta więc, czy to barbarzyński relikt, „czy też ów pociąg, jaki budzi się w wielu ludziach na widok np. przepaści. Przyjść jak najbliżej, na bohaterów sam skraj, dotknąć tej zasłony, poza którą zaczyna się tajemnica i otchłań – jest to dziwna namiętność, która w pewnych duszach staje się nieprzepartą” [*Walka byków* 235]. Szukając odpowiedzi, odrzuca analogię z polowaniem, bo przecież „polowanie jest rozrywką, nie zawodem; w polowaniu nie masz widzów, jeno aktorzy; nie masz tłumów kobiet, w połowie omdlewających z rozkoszy na widok męki

i śmierci” [*Walka byków* 234]. Ostatecznie wyjaśnienie, dlaczego tak jest, nie przychodzi, choć może ważniejsze jest, że w ogóle pada pytanie postawione przez pisarza.

Technika i socjotechnika przedstawiania przemocy, zastosowane w *Trylogii* i *Walce byków*, powrócą w scenach walk gladiatorów i martyrologii chrześcijan. Zwłaszcza dwa motywy są tu nowe w stosunku do bogactwa scen przemocy w *Trylogii*: obrazy szalejącego z podniecenia tłumu i scena z bykiem. Ludzie zgromadzeni na widowni pod wpływem makabrycznego widowiska tracą swą jednostkową odrębność, Sienkiewicz poddaje ich w całości hipnotycznej sile okrutnych obrazów, które przemieniają widzów w jednorodny organizm.

Lud brał w niej udział duszą, sercem, oczyma; wył, ryczał, świstał, kłaskał, śmiał się, podniecał walczących, szalał [Q 557].

Lud nie posiadał się z radości, upajał się śmiercią, dyszał nią, nasyczał oczy jej widokiem i z rozkoszą wciągał w płuca jej wyziewy [Q 557].

Zdawało się, że uniesione tłumy rzucą się w końcu na samą arenę i poczną rozdzierać razem z lwami [Q 565].

dla ludu całą rozkosz stanowiło przypatrywanie się powolnemu konaniu [Q 592].

Orgiastyczne reakcje kobiet na corridzie odnajdujemy na widowni cyrku rzymskiego podczas apogeum spektaklu, jaki stanowią sceny rozdzierania żywych ludzi przez dzikie zwierzęta. Wtedy, „wśród ryków, wycia i skowyczenia ozwały się tu i ówdzie na ławach widzów przeraźliwe, spazmatyczne śmiechy kobiet, których siły wyczerpały się wreszcie” [Q 566]. Inaczej jednak niż w opisach corridy, Sienkiewicz sięga po poetykę nadmiaru, eksponując w scenach przemocy jej chaotyczność, zamęt, kłębowisko kształtów. Narracja nie służy już czytelnikowi w zbliżeniu do perspektywy cyrkowego widza, ale zaświadcza o nieprzejrzystości zdarzeń. Widać dzięki temu odmienność przedstawiania przemocy w obu tekstach. Pochwała corridy wynikała z uznania dla rytuału, który miarkował okrucieństwo widowiska i wyznaczał granice dla namiętności widzów. Sienkiewicz pokazuje, że namiętność, która nie zmagą się z zakazem, niszczy samą siebie. Bez-graniczne okrucieństwo widowiska Nerona sprawia, że „straciło [ono] pozór rzeczywistości, a zmieniło się jakby w orgię krwi, jakby w straszny sen, jakby w potworny majak obłąkanego umysłu” [Q 566].

Obserwujemy przesilenie makabrycznej rozkoszy, kiedy jednolitość widowiska i tłumy zostaje zdeintegrowana, przedstawienie przestaje być przedstawialne, a narracja wyznaje własną nieadekwatność w serii chybionych porównań („jakby”, „jakby”, „jakby”).

Zauważone w *Walce byków* perwersyjne spojenie widza i obiektu wiąże ściśle rozkosz obserwatora z zachowaniem ładu okrucieństwa. Rozkoszna więź rozpada się, kiedy obiekt traci swą integralność (określoną funkcję, materialny kształt, wolę działania). Okazuje się, że przedwczesna lub chaotyczna dezintegracja obiektu likwiduje przyjemność widza, podobnie jak nadmiar cierpienia, które przez swą powtarzalność i nieogarnialność „przestaje drażnić zmysły” [Q 592]. Zniszczona na chwilę wspólnota rozkoszy i cierpienia wróci za to triumfalnie w finałowym pojedynku Ursusa z bykiem.

Blokujemy energię semantyczną tej sceny („na arenę wpadł [...] potworny tur germański, niosący na głowie nagie ciało kobiece” [Q 643]), sprowadzając ją do politycznej, anty-pruskiej alegorii⁸¹. Choć nawet w jej obrębie tłoczą się sensy ciekawe i nieoczywiste. Jeśli bowiem pojedynek jest inscenizacją „porwania Europy”, tzn. że słynna formuła Milana Kundery ma polską, wcześniejszą odmianę. Inaczej jednak niż Kundera i znaczna część współczesnych Sienkiewicza, nie upatrywał on w Rosji największego zagrożenia dla Polski, ale właśnie w Prusach. W świetle alegorii z *Quo vadis* po-rwana przez rozbiory Polska okazuje się być mocniej zagrożona przez Zachód niż Wschód. Bardziej przewrotna interpretacja widziałaby w walce Ursusa (niedźwiedzia) i „germańskiego tura” konflikt Rosji i Niemiec. Wygrana barbarzyńcy ze Wschodu odsuwa większe niebezpieczeństwo, ale Ligia/

⁸¹ Krzyżanowski sugeruje ostrożnie, że Ursus, to nasz polski miś (miszka, Mieszko), a rozwinięta symbolika tego przydomku wiedzie do wykładni alegorii, według której prapolski chłop piastowski skręca łeb Prusakowi, podobnie jak wcześniej Orso (znów niedźwiedź) ratuje małą Jenny przed dyrektorem cyrku – Prusakiem (J. Krzyżanowski, *Najślawniejsza powieść polska*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 339–340). Zob. też: J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 163. Motyw ten komentowano wielokrotnie, także w ostatnich latach, m.in.: T. Zieliński, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, w: *Z ojczystej niwy. Studia i szkice*, Zamość 1923; T. Świętosławska, „*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza. *Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997; J. Kolendo, *Czy Ligia była Polką? Wątek patriotyczny w „Quo vadis”*, w: *Wokół „Quo vadis”*. *Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, pod red. W. Dobrowolskiego, Warszawa 2001; J. Axer, *Polska w „Quo vadis”*, w: *Z Rzymu do Rzymu*, red. J. Axer, M. Bokszczanin, Warszawa 2002.

Polska może odzyskać wolność tylko dzięki wybrykowi historii, która, jak lud rzymski, ma twarz kapryśnego dziecka⁸².

Bardziej zajmujący wydaje się porzucony na chwilę wątek ekwiwalencji przemocy i erotyzmu. Przede wszystkim zakłócona przez nadmiar okrucieństwa scena przemocy odzyskuje przejrzystość, kiedy w miejsce bezmiernej orgii powraca klasyczny ład, jaki symbolizuje nagie ciało Ursusa, kiedy ten:

stał w środku amfiteatru, nagi, do kamiennego kolosu niż do człowieka podobniejszy, ze skupioną a zarazem smutną twarzą barbarzyńcy [Q 642].

Wracamy do idealnej sytuacji z corridy, kiedy – jak pisze Leiris – „obaj protagoniści – człowiek i byk – stoją naprzeciw siebie zupełnie nadszy”⁸³. Ale Sienkiewicz opowiada inną historię walczących ciał niż corrida. Nagość zostaje potrojona, ponieważ na rogach byka tkwi naga Ligia. Byk symbolizuje brutalny, zwierzęcy biologizm, do którego przylega kobiece ciało⁸⁴, a zadaniem Ursusa jest rozłączenie tych ciał (rozerwanie symbolicznej więzi). Ale walczący z bykiem Ursus należy do tego samego porządku symbolicznego – jest nagim barbarzyńcą, a dyskretna animizacja („pochyliwszy grzbiet”) podkreśla to podobieństwo:

Lig, ujrawszy swą królową na rogach dzikiej bestii, zerwał się jakby sparzony żywym ogniem i pochyliwszy grzbiet, począł biec pod kątem ku rozszalałemu zwierzęciu [Q 643].

Potężne ciała Ursusa i byka są w tym kontekście synonimiczne, lustrzane⁸⁵. Ukryty w tej scenie dylemat polega na problematyczności różnicy między przemocą zwierzęcą a cywilizowaną. Ciała Ligii i Ur-

⁸² „Lud ujmował się już nie tylko za atletą, ale stawał w obronie dziewczycy, żołnierza i ich miłości” [Q 646]. „Lud był wszechwładnym panem w cyrku” [Q 647].

⁸³ M. Leiris, *Lustro tauromachii*, dz. cyt., s. 47.

⁸⁴ Erotyzm corridy, jak pokazuje Leiris, jest transpłciowy. Strój toreadora upodabnia go częściowo do kobiety, a wymiennosć pozycji w walce symbolizuje wymianę ról seksualnych. Rogi wymierzone w muleć i ciało torreadora odpowiadają, w symbolicznej wymianie, szpadzie wbijanej w ciało byka. Ligia na rogach byka i nagi Lig mogą stanowić odmianę tej symboliki.

⁸⁵ Nawet ruch Ursusa jest jakąś skoncentrowaną furią, podobnie jak o ruchach byka pisał Ortega y Gasset:

„U byka furia nie jest stanem anormalnym, lecz jego najbardziej zasadniczym usposobieniem, w którym osiąga najwyższy stopień sił witalnych, a wśród nich widzenia. Byk

susa są „chrześcijańskie”, ale ich nagość ewokuje zwierzęcość, która na dodatek jest im obojgu potrzebna, aby mogli uniknąć śmierci. Dzięki zwierzęcej sile Ursusa „głowa byka poczęła się przekręcać w żelaznych rękach barbarzyńcy” [Q 645]. Sienkiewicz, chcąc przemieścić nagość bohaterów poza zwierzęcość, pozbawia ich żądz. Ursus nie walczy z bykiem o Ligię dla siebie, a użycie wspólnego imienia dla obojga (Lig/ia) znosi groźną różnicę płciową ich ciał na rzecz wspólnoty etnicznej, która góruje nad przygodnością pożądania⁸⁶. Zespolenie imion, wzmocnione obopólną nagością ich ciał, zamyka oboje we wspólnym symbolicznym kręgu kobiecości, która mierzy się z męskim pożądaniem (byk/Winicjusz). Zwycięstwo nad bykiem oznacza pokonanie pogańskiej żądz, amoralnej namiętności, choć nie da się ukryć, że ta wzniosła idea także potrzebuje prymitywnej siły, aby zatriumfować. Sienkiewicz, wbrew pozorom, nie pozostawia złudzeń, że myśl chrześcijańska może ominąć kwestię atrakcyjności ciała. Znacomie pokazuje to dalszy ciąg omawianej sceny, kiedy Winicjusz wskazuje na arenę i okrywa togą ciało Ligii. W tej samej chwili obnaża jednak własne ciało z bliznami po ranach wojennych. W tym transferze ciał chodzi więc cały czas o widza, który nie przestaje pragnąć widowiska przemocy i też do końca je ogląda, zapisane teraz na ciele żołnierza, który dla Rzymu walczył na wojnach.

Ostatecznie więc, los bohaterów nie zależy od ich dzielności, która jest tylko zwłoką śmierci; Sienkiewicz tłumi tę bolesną wymowę wielu swoich utworów. Przemoc odpierana lub realizowana ma u niego zawsze sens wykraczający poza funkcję przetrwania w konflikcie. Łaska autora wyłącza bohaterów z determinizmu ludzkiego losu, zatrzymując ich w niezmienniej aktualności szczęśliwego zakończenia.

Dlatego tak niezwykłym tekstem jest *Walka byków*. Znajdujemy tam bowiem refleksję o przemocy, jakiej daremnie szukalibyśmy w jakiegokolwiek powieści. Mam na myśli tragizm antycypowanej śmierci,

jest profesjonalistą furii” (J. Ortega y Gasset, *Szkic epilogu dla Domingo Ortegi*, przeł. J. Myszkowska, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 178).

⁸⁶ Uchwycił ten paradoks Stanisław Mackiewicz, ale poprzestał jedynie na świątynnym pytaniu:

„Czy was nigdy nie raził stosunek Ligii do Ursusa i Ursusa do Ligii? Takie stosunki mogłyby naprawdę istnieć tylko pomiędzy ojcem a córką. Ten siłacz, ciągle noszący swoją królową na rękach, jest tak dziwnie aseksualny” (S. Mackiewicz, *Quo vadis*, w: *Odeszli w zmięch. Wybór pism 1916–1966*, Warszawa 1968, s. 59).

którą Sienkiewicz wczytuje tu nie w człowieka, ale w zwierzę, świadome według autora swego rychłego kresu:

Owa psychologia zwierzęcia jest tak jasna, że każdy ją odgadnie. Może być nawet, że ona przez swą tragiczność, stanowi urok widowiska. Ten potężny organizm, kipiący wprost nadmiarem życia, ochoczości, siły – nie chce umierać, nie chce za nic w świecie! A tu śmierć idzie nieunikniona, nieprzeparta – więc żal, nieopisana rozpacz przebija we wszystkich ruchach zwierzęcia [*Walka byków* 232]⁸⁷.

Żaden z narratorów w jego powieściach o przemocy wojennej nie obdarzył podobną refleksją jakiegokolwiek z postaci. Czy to znaczy, że zwierzę budzi większe współczucie autora niż jego ludzkie postacie, których śmierć nie doczekała się śladu egzystencjalnego komentarza? Gdyby nie *Walka byków* pytanie można by unieważnić, twierdzeniem o popularnym (powierzchownym, bezrefleksyjnym) charakterze tego pisarstwa. Ale omawiany szkic pokazuje pisarza, jako tego, który więcej wie, niż wypowiada. Zdaniem Gombrowicza, literatura polska nie daje przyjemności ani rozkoszy, ale wzbudza nieustanne poczucie winy. Jedynym polskim pisarzem przyjemności był dla niego Sienkiewicz, „naprawdę czytany i czytany z rozkoszą”⁸⁸.

Podstępną rolę autora *Krzyżaków* polegała na tym, że zwiódł swoich współczesnych kostiumem historycznym najsłynniejszych powieści, które w rzeczywistości są lustrem dla naszych wstydliwych rozkoszy. Rozkosze te nie są jednak, jak chcieli jego młodopolscy krytycy, łatwym filisterskim hedonizmem, ale groźnymi namiętnościami przyczajonymi w zwykłych ludziach zajmujących miejsca na widowni corridy lub z wypiekami na twarzy śledzących mękę Azji nabijanego na pal. Sienkiewicz nie egzorcyzmuje tych rozkoszy, ale pozwala im zaistnieć, dzięki swej okrutnej fikcji. Jeśli tak jest, znaczy to, że udało mu się „wcielić śmierć w życie, sprawić, by stała się w jakiś sposób rozkoszna [...]”

⁸⁷ „Byk jest greckim herosem prowadzonym przez *pathos*, którego przeznaczeniem jest śmierć” (M. Barbaruk, *Torreros umierają młodo. Corrida w filmach Pedro Almodóvara*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 201). Jest więc byk Sienkiewicza zwierzęciem tragicznym, podobnie jak kozioł – bohater *tragos*, o którym Karl Kerényi pisze, że: „nieświadom jest swego grzechu, a nawet jeszcze go nie popełnił. Jego udziałem staje się los, który w przyszłości będzie się nazywał losem »tragicznym« – od losu jego, kozła (*tragos*), zaznającego podczas tradycyjnej ceremonii mąk życia w okrutny sposób igrającego sobie z żywymi istotami” (K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 269).

⁸⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956. Dzieła, t. VII*, Kraków 1986, s. 239.

na tym powinna polegać działalność budowniczych luster – mam na myśli tych wszystkich, których najpilniejszym celem jest komponowanie owych faktów wydających się miejscami, gdzie czujemy, że przylegamy do świata i do samych siebie, ponieważ dają nam one poczucie pełni, kryjącej w sobie własną mękę i własne pośmiewisko”⁸⁹.

Sam był wcieleniem słów Leirisa – tej przyległości i tego rozdarcia; rozkoszy czerpanej z oglądania przedstawień przemocy i pośmiewiska, na jakie wystawiają one swego widza. Zamykając studium o corridzie, dziwił się, „co to za dziwny lud, dla którego największą zabawą i rozkoszą jest widok rzeczy tak strasznej, bezwzględnej i niepowrotnej jak śmierć” [XLVI 235], ale rok wcześniej, wyraźnie podekscytowany, pisał do Jadwigi Janczewskiej z Wiednia, że „w sobotę jest w Rotundzie konkurs jamników, tj. walka ich z lisami i borsukami w rurach szklanych, żeby wszystko było dobrze widać. Nie mogę wytrzymać – i pójdę na to” [Li II/1, 391].

⁸⁹ M. Leiris, *Lustro tauromachii*, dz. cyt., s. 51–52. Ludwik Stomma ujął to mniej metafizycznie, ale sugestywnie: „A my, skromni spektatorzy corridy, widząc naocznie nicość śmierci wobec wielkości honoru, przestajemy także, po trochu, lękać się kresu naszych własnych dni” (*Antropolog i corrida*, „Rocznik Muzealny”, t. IV, Włocławek 1991. Przedruk: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 177).

Krzepa

wprowadziłem do naszej literatury powieściowej cały szereg ludzi zdrowych, wyjątkowo silnych – i uczyniłem to umyślnie.

Henryk Sienkiewicz

1. Wrogowie życia

jak to wszystko psuje życie!

Quo vadis

Najwybitniejsi prozaicy pokolenia wstępującego na scenę literacką na przełomie lat 60. i 70. XIX w., bez względu na dzielące ich różnice, reprezentują obawę przed określeniem ich mianem „realistów”. Łatwiej godzą się na etykietę „pozytywisty” niż „realisty”¹. Niechęć do podobnej identyfikacji wyrasta z obaw, że otwarcie się poetyk realistycznych na nowe tematy i sfery życia grozi ograniczeniami doktrynalnymi, a także redukcją estetyki powieściowej do służebnej roli reprezentowania materialistycznego światopoglądu, a nawet więcej: do tendencyjnego epatowania czytelnika brzydotą, nędzą i rozpaczą wyzierającymi z opisów, typów postaci i fabuł realistycznej prozy.

Zaangażowanie Sienkiewicza w realizację programu nowej prozy było od początku niepewne, nie ulega też wątpliwości, że radykalny realizm utożsamiany często z naturalizmem był mu obcy jako program,

¹ „W polskiej opinii literackiej długo jednak przeważało przekonanie [...], że realizm, porzeczając na obserwacji, ciąży ku negatywnym tylko stronom życia, nie potrafi zaspokoić tęsknot człowieka do ideałów moralnych czy estetycznych, może więc stworzyć pełnowartościowe dzieło literackie dopiero w połączeniu z idealizmem” (H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, w: Tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 230–233; A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa–Poznań 1973, s. 130–134; J. Bachórz, *Poezja a powieść*, dz. cyt., s. 58–64).

co nie znaczy, że nie korzystał z elementów tej poetyki w utworach odległych gatunkowo od realistycznej powieści współczesnej. Wbrew potocznemu przekonaniu, że młody demokrata i realistyczny prozaik zmienił nagle (ok. roku 1880) front idei i poetyki, jego recenzje i felietony z lat 70. pokazują już wyraźne wahania, jaki światopogląd tworczy jest mu bliski. Co ważniejsze, wcale nie różni się w tych wątpliwościach od pozostałych luminarzy epoki. Pozytywizm, nawet w swej fazie entuzjastycznej, podminowany był wątpliwościami, które dotyczyły najważniejszych pojęć i haseł tego nurtu. Dotyczyły bowiem: zakwestionowania wyłączności światopoglądu naukowego (Świętochowski, *Dumania pesymisty* (1876)), wątpliwości, czy powszechne kształcenie przekłada się na moralną naprawę społeczeństwa (Prus)², tęsknot idealistycznych i religijnych, które zaczynały brać górę nad materialistycznym opisem rzeczywistości (pokazują to np. listy Orzeszkowej, a zwłaszcza jej fascynacja pismami Zygmunta Krasińskiego)³; a Sienkiewicz podziwiając w 1878 r. Wystawę Światową w Paryżu i zwiedzających ją ludzi, czuje, jak zawiało z jego „głowy na te tłumy Schopenhauerem i Hartmannem” [*Listy Litwosa z Wystawy Paryskiej*, 2 maja 1878, D XLVI 36], co oznacza nagle uświadomienie sobie sprzeczności między rozwojem gospodarczym i technicznym dokumentowanym przez wystawę a postępem socjalnym, który grzęźnie w nędzy i patologiach produkowanych przez dziki kapitalizm⁴.

² Omawiając ten paradoks, Stanisław Fita, przytacza gorzkie zdanie Prusa: „Z filozofii pozytywnej mało treści, a dużo śmiecia zostało w Warszawie” (*Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1891, nr 313), cyt. za: S. Fita, *Wstęp do antologii: Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900*, oprac. S. Fita, Warszawa 2002, s. 15.

³ Początki zdają się tego nie zapowiadać. W opowiadaniu *Z życia realisty* (1868) zawiedzione uczucie bohatera nie rujnuje mu życia, ale zostaje wyśmiane jako sentymentalne i ustępuje miejsca realnym sprawom:

„zaśmialiśmy się obaj i, wzięwszy kapelusze, wyszliśmy na miasto śpiesznie, bo dnia tego na giełdzie ruch był ogromny, papiery spadały przerażająco, przez dwa dni kurs ich zszedł z 97 na 93. Pospieszaliśmy więc, aby się pozbyć biletów, mogących nas narazić na znaczne straty, a natychmiast nabyć u robiącej świetne interesa Dyrekcji Żeglugi Parowej akcje, które same jedne dotąd stały »al pari« i w minionym roku dały akcjonariuszom 9 procent dywidendy” (E. Orzeszkowa, *W klatce. Z życia realisty*, w: *Pisma*, wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego, Kraków 1913, t. XII, s. 376–377).

⁴ Ta sama wątpliwość nachodzi go, kiedy przygląda się stopniowej eksterminacji Indian amerykańskich:

„Na grobach Indian uczony profesor wyklada prawo narodów; w legowisku lisa zakłada kancelarię adwokat; tam, gdzie wilk mieszkał, duchowny pasie owieczki – i hajże ha! owa ludzka gonitwa za wszystkim, co wydaje się szczęściem, gonitwa tak skuteczna,

John Gray, badacz nowoczesnej idei postępu, wskazuje na specyficzne przejście idei chrześcijańskiej przez pozytywistycznych filozofów postępu od Comte'a i Milla po Deweya i Russella, którzy podsyćili dwuznaczny stosunek do wiedzy jako źródła sukcesu i upadku człowieka:

Idea postępu odzwierciedla wiarę – bo o wiarę tu chodzi, a nie efekt empirycznych dociekań – że to, z czym mamy do czynienia w nauce, da się powtórzyć w etyce i polityce. Rozumuje się następująco: nauka ma charakter kumulatywny, dziś wiemy więcej niż poprzednie pokolenia i nie widać granic naszego poznania; w ten sam sposób możemy w nieskończoność ulepszać kondycję człowieka⁵.

Tę wiarę deklarowała na przykład Orzeszkowa – zdawałoby się – bez wątpliwości aż do ostatnich lat życia.

Lecz wiem i wierzę, że jestem atomem w ogniwie łańcucha wspinającego się ku Prawdzie prawd, ku Dobru dóbr, ku Pogodzie pogód, ku Pięknemu nad pięknami i że, pracując nad mocą i blaskiem tego ogniwa, pracuję na rzecz całego łańcucha⁶.

A jednak, mówi Gray, owemu tworzeniu metafizyki postępu towarzyszyło drobne oszustwo intelektualne, polegające na zatarciu rozłączności wiedzy i postępu moralnego.

Z greckiej filozofii odziedziczyliśmy przekonanie, że wiedza nas wyzwala, ale biblijny mit upadku jest bliższy prawdy. Poszerzanie wiedzy przynosi wiele korzyści, jednak nie wszystkie stanowią dobro. Kusimy ludzkość obietnicą zwiększenia jej potęgi, a kończy się to zniewoleniem. W naszych czasach trudno o większą herezję niż powiedzenie, że wiedza może być grzeszna [...]. W sercu liberalnego humanizmu tkwi przeświadczenie, że ludzkość czyni postępy w miarę rozwoju wiedzy. Pod wieloma względami humanizm jest tylko świeckim chrześcijaństwem, ale jednak zarzucił i odrzucił głębokie idee wynikające z chrześcijańskiej tradycji,

jak psa za własnym ogonem. Ale nim te wszystkie Schopenhauerowskie i Hartmammowskie myśli przeszły mi przez głowę, zrobił się dzień prawie zupełny" [LPA 107].

Jak wykazał Jerzy Jedlicki, kryzys idei postępu jest powszechnym zjawiskiem w Europie drugiej połowy XIX w.:

„Stare liberalne marzenie, aby przez oświatę i poprawę warunków życia stopniowo przysposobić masy do udziału w kulturze i prawach obywatelskich, spełniało się oto w formie ironicznej: kultury degradowanej przez komercję, polityki korumpowanej przez demagogię” (J. Jedlicki, *Leki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 239).

⁵ J. Gray, *Postęp – złudzenie z przyszłością*, przeł. S. Kowalski. „Gazeta Wyborcza” 19–20 lutego 2005, s. 22.

⁶ E. Orzeszkowa, *Ad astra*, Kraków 2003, s. 92.

a dotyczące sprzeczności, jakimi dręczona jest ludzka natura oraz dwuznacznego charakteru wiedzy⁷.

Felietony i odczyty Sienkiewicza pokazują, że szybko zdał sobie sprawę z dwuznacznego charakteru wiedzy, która była fundamentem pozytywnego realizmu. Okazuje się, że wcześniej wyczuwał i wypowiadał wspólne dla pierwszego pokolenia nowoczesnych polskich prozaików myśli o ograniczeniach poetyki realistycznej oraz trudzie afirmacji redukcjonistycznego scjentyzmu pozytywistycznego. „Ta droga Sienkiewicza zupełnie nie interesowała: brak jej było literackiego smaku” – ocenia lakonicznie jego postawę Grażyna Borkowska⁸. Powody zwrotu ideowo-estetycznego są jednak bardziej złożone i wykraczają daleko poza czystą estetykę.

Zanim sformułuje swoje zarzuty w odczycie *O naturalizmie*, dokona całego szeregu ataków częściowych, zwłaszcza na odmianę realizmu, jaką dostrzegał w pisarstwie Orzeszkowej. Jego intuicyjne diagnozy filozofii realizmu jako ostatecznego wysilenia są znakomite i przenikliwe. Ujawniają bowiem nihilistyczne konsekwencje doktryny i poetyki, które wstydliwie skrywają sprzeczność, że – wbrew głoszonej potrzebie podporządkowania sztuki rzeczywistości – ocaleniem jednostki przed niwelującym indywidualności działaniem natury i cywilizacji nowoczesnej jest forma sztuki lub, na szerszym planie, metafizyka twórczości. Jego uwagi nie przyjmują nigdzie postaci programu alternatywnego, nie prowadzi sporu o kształt nowoczesnej prozy poromantycznej. Utyskiwania na nadmiernie rozbudowane opisy w nowelach autorki *Pamiętnika Wacławy* czy wyrażana niechęć do tematyki nowel i dramatów Konopnickiej wynikają częściej z pobudek pozaliterackich, ale nie ideologicznych, jak się powszechnie sądzi.

Początek jest niewinny, ot, dziennikarskie przemęczenie banałem powszedniości, któremu felietonista musi nadać rangę wydarzenia; znużenie prozaicznymi tematami, jakie musi podejmować kronikarz codzienności. Aby oddać istotę tej niechęci, sięga do swej ulubionej formuły przejętej z Szekspirowskiego *Króla Leara*:

Nie mam także żadnych powodów do dobrego humoru; jestem raczej jak ów Tomek z *Króla Leara*, bo zimno mi pod każdym względem. Rzeczy-

⁷ *Złudzenia postępu i inne formy naszych złudzeń. Z Johnem Grayem rozmawia Marcin Król*, „EUROPA”. Dodatek do „Faktu” 2004, nr (22) 205/04, s. 2.

⁸ G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 2007, s. 138.

wistość, z którą musi mieć do czynienia kronikarz, jest jak zwykle: szara, bezbarwna, smutna, często jałowa – niech więc uprawia sobie tę rolę, kto chce; ja nie mam sił, ochoty i będę mówił o czym innym [MLA 4].

Inaczej niż Flaubert, który wbrew swym pragnieniom wyrzekł się idealizmu i egzotyki, aby ze wstrętem zanurzyć się w trywialnym świecie Yonville-Opactwa, Sienkiewicz porzuca na zawsze wieś Barania Głowa i jej bohaterów, choć już tam udowodnił, jak doskonale potrafi opracować artystycznie banalny temat⁹. Praktykowanie tendencyjnego realizmu było kapitalnym doświadczeniem pisarskim, które dało solidny fundament romansowym fabułom *Trylogii*, a także pozwoliło lepiej zrozumieć przeciwnika w czasie polemik z naturalizmem. Zanim jeszcze wystąpi z polemiką wobec twórczości Zoli, będzie Sienkiewicz oskarżał rodzimy realizm o te same przewinienia, jakie wydobywa z książek francuskiego pisarza. Ataki przybierają na sile w roku 1880 i nie pojawiają się w nich argumenty wyłącznie estetyczne, ale... fizjologiczne. Można je ująć w prostą tezę, że realizm pozytywistyczny nie krzepi sił życiowych czytelnika i tak wystarczająco udręczonego rzeczywistością, która dotkliwie odczuwana w realnym życiu wraca, niczym upiór, z iluzoryczną dokładnością w przedstawieniu literackim.

My tego życia mamy aż nadto: ono nas męczy, nuży; zresztą straciliśmy w nie wiarę wraz z ochotą do niego. Niechże choć literatura stworzy nam światy inne, gdzie wszystko nie jest takie karłowate, ale wielkie, nie takie płaskie, ale wzniosłe, nie chorobliwe i śmiertelne, ale zdrowe i nieśmiertelne, nie zgrzybiałe, ale młode [MLA 93].

Nie ufa przy tym w realistyczne alibi przywoływane przez obrońców podobnej tematyki. Przenikliwie wietrzy w tym koniunkturę, a nie misję: „Mówią [...], że jest to umyślne kładzenie palca na ranę społeczną. Nieprawda! Jest to lubowanie się w kwestii” [Z *Paryża*, D XLIV 154]. Nie zmieni zdania, bo kilkanaście lat później w szkicu: *Listy o Zoli (Le Docteur Pascal)* („Słowo” 31 lipca – 1 sierpnia 1893) rozwinię wspomnianą diagnozę:

Nie spostrzeżono się, że ta pseudoanaliza przestaje być obiektywnym rozbiorem, a staje się chorobliwym zamięłowaniem w rzeczach zgniłych [...]. Wytworzyło się pewnego rodzaju komiwojażerstwo w zgniliźnie,

⁹ Inicjująca scena z muchami krążącymi nad głową Żołzikiewicza, które ten zabija, a trupy wydobywa sobie z włosów, to majstersztyk alegorii (Barania Głowa/głowa pisarza wiejskiego) rozkładu wiejskiej społeczności.

przy prędkim bowiem zużywaniu przedmiotów chodziło o to, by wynaleźć coś nowego, co by jeszcze mogło targnąć [SZ I 129]¹⁰.

Wydobywając ekonomiczną korzyść przemian przedstawienia w sztuce, oskarża powieść naturalistyczną o koniunkturalizm. Wietrzy w tym chwyt, rodzaj moralnego szantażu, który ma przymusić czytelnika do obcowania z zagadnieniami, jakich w realnym życiu unika. Omawiając tom nowel Orzeszkowej: *Z różnych sfer*, pisze poirytowany, niczym mieszczuch przebudzony z popołudniowej drzemki:

On został złodziejem, ona rozpiła się. – Co to jest? co to ma znaczyć? czego chce autorka? – pyta czytelnik. I ma prawo pytać, dlaczego usiłowano go szarpać, dlaczego opowiadano mu tę wstrętną historię? dlaczego zostawiono go pod wrażeniem niesmaku, zwątpienia i braku wszelkiej otuchy? [MLA 214].

Brutalność miejskiego życia opisywana przez Orzeszkową irytuje go społecznymi uogólnieniami. Odmawia naturalizmowi podstaw do formułowania na tej podstawie ogólnych praw ludzkiego życia, twierdząc, że postaci opisanych przez autorkę w *Widmach* „albo nie widzieliśmy wcale, albo widzieliśmy je wyjątkowo, tak jak widujemy ludzi cierpiących na pomieszenie zmysłów lub taniec świętego Wita” [MLA 170]. Całą lekturę *Widm* porównał do koszmaru, z którego budzimy się udręczeni, „a widząc rzeczywistość inną, pod wieloma względami wprost odwrotną, otrząsamy się z niego z jakimś poczuciem wewnętrznej ulgi i przechodzimy do porządku dziennego” [MLA 171]. Nietrudno zrozumieć, że rozzłoszczona irytującym stylem recenzji Orzeszkowa nazwała go w liście do Jeża głupcem. Trudniej zaś zrozumieć autora, czy zżymając się na pisarstwo Orzeszkowej, robi to jako ideowy oportunistą, czy też jako artysta, który podejrzewa pisarkę o doktrynerstwo. Chyba jednak druga motywacja przeważa, o czym świadczy fragment listu do Stanisława Witkiewicza z 2 stycznia 1881 r.:

¹⁰ W liście do Konstancji Morawskiej z 19 listopada 1894 pisał o kłopotach z konstruowaniem pozytywnych postaci, na przykładzie Maryni Połanieckiej:

„Oto w literaturze, jak wszystko, co piękniejsze i szlachetniejsze, są one do roboty trudne. Tak, o wiele jest łatwiej przedstawić realnie brzydotę – że ona więcej nęci, a nadto dla zwykłych czytelników stanowi bardziej uchwytną miarę talentu” [L III/2 105]. Przychyliłby się też pewnie do lapidarnych słów Nietzschego o Zoli: „Zola: czyli »jaka to rozkosz śmierdzieć«” (F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906, s. 66 (reprint: wyd. „bis”, Warszawa 1991)).

A ty, czy czytasz *Widma*? Co za pyszny temat. Szkoda, że baba popsuła brakiem siły i rzeczywistego życia.¹¹

Stanowisko Sienkiewicza nie ma więc wyłącznie moralistycznej proveniencji, ale dotyka sedna utrapienia pozytywistycznych artystów, jakim było deklarowane przekonanie o pierwszeństwie doktryny przed estetyką, użyteczności przed kontemplacją¹². Brak zainteresowania reprezentacją „rzeczywistości”, która eksponuje biologiczno-społeczne zdeterminowanie jednostki, jest jawną deklaracją porzucenia dyrektyw pozytywistycznego realizmu. Otwarcie głosi przesyt nadmiarem dyskursu realistycznego, który grozi – jego zdaniem – artystyczną inflacją.

To tylko pewna, że dziś panujący kierunek, dzisiejszy naturalizm czy realizm, czy jak kto chce, dzisiejsze drobiazgowo a wierne malowanie powszedniości, którego główną zaletą jest trafność, dzisiejsza niby trzeźwość wstydzająca się podnioslejszego słowa i egzaltacji, i wyższego lotu, zaczyna się przejadać – i wzbudzi jakąś reakcję [MLA 94].

Narastająca na przełomie lat 70. i 80. niechęć Sienkiewicza do realizmu jako filozofii reprezentacji rzeczywistości w literaturze nie daje się opisać wyłącznie poprzez kategorie estetyczne. Mimo pozorów, język jego krytyki jest mieszaniną kategorii estetycznych i fizjologicznych, a w niewielkim stopniu moralnych. Dlatego pewnie Tadeusz Żabski w swojej pracy o poglądach estetycznych Sienkiewicza zwraca uwagę na kłopoty ze zrozumieniem znaczenia najsłynniejszego przesłania ideowego tej twórczości, czyli „pokrzepianie serc”¹³.

¹¹ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882, dz. cyt.*, s. 61.

¹² Inaczej niż Prus – artysta, który z uporem powtarza, że „ważniejszymi dla społeczeństwa są tanie kuchnie aniżeli koncert Patti, ludowe łaźnie aniżeli nowe dekoracje, szkoła rzemieślnicza aniżeli pomnik dla Mickiewicza itd.” (B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały. Tom III*, Warszawa 1959, s. 387). A w innym miejscu ziele sarkazmem:

„Gdzie indziej »myślący ogół« zajmuje się w równej mierze rozmaitymi rzeczami. I rolnictwem, i rzemiosłem, i handlem, i nauką, i sztuką, i gospodarstwem wiejskim – zyskajnie jak proletariusze i dorożkiewicze. Tylko my jedni więcej niż połowę zbywającego czasu, pieniędzy, uczuć i myśli poświęcamy – sztuce! Nasze znakomitości są tylko – kapłanami sztuki. Dziennikarstwo jest ewangelią sztuki. Myślący ogół składa się z samych parafian sztuki, a kraj nasz – ojczyzną sztuki” (B. Prus, *Kroniki t. I–XX*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1953, t. II, s. 306).

¹³ Proponuje zatem różne możliwe znaczenia tej formuły: zapobieganie pesymizmowi, kojenie cierpień, wzmacnianie radości życia, integrowanie społeczeństwa (T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza, dz. cyt.*, s. 101–102).

Walczący z naturalizmem autor *Krzyżaków* jest zarazem ściśle z tą koncepcją przedstawienia powiązany, gdyż podobnie jak naturaliści, widział w biologiczności człowieka fundament jego duchowości. Jedyną wartością, która niezmiennie pojawia się na wszystkich etapach jego twórczości, jest „życie”; jedynym kryterium, jakie łączy jego rozmaite polemiki jest, przypisywana przeciwnikom, wrogość wobec „życia”. Niejasność tego pojęcia w pismach Sienkiewicza, przy równoczesnym bogactwie filozoficznej refleksji na temat życia, która wybucha na przełomie XIX i XX w.¹⁴, nie pozwala na łatwe opisanie znaczenia owego terminu w pismach autora *Potopu*, a nadanie spójności temu pojęciu jest fałszem ładu w kontekście beztroskiego dyskursu pisarza. „Życie”, którego chce bronić za pomocą własnej literatury, nie jest z pewnością tym samym „życiem”, które opisuje Zola czy Maupassant. Ci bowiem obrazują „fantastyczne patologie”, podsycając w odbiorcy niechęć lub wrogość wobec życia, albowiem utrwalają w literaturze to, co słabe, chore, wyczerpane, przyznając tym aspektom życia znaczenie dominujące. Nie kwestionuje literackich zasług tych pisarzy, uważa ich nawet za twórców znakomitych, stwierdzając jednoznacznie, że są niebezpieczni dla szerszych kół czytelników, których wtrącają w pesymizm i gorycz [*O naturalizmie* D XLV 99]¹⁵.

Ale nie tylko naturalizm był typem literatury wrogiej życiu. Lista odmian dyskursu niszczącego witalne siły czytelnika jest szersza. Sienkiewicz wcześniej rozpoznał w modernistycznej poezji kontynuację tematyczną i światopoglądową naturalizmu. Nie szokuje go deklarowany immoralizm czy rozpasanie instynktów. Nie dostrzega „w tym ani

¹⁴ Mam na myśli zwłaszcza nurt w filozofii niemieckiej zwany *Lebensphilosophie*, sam w sobie niespójny, skoro mieszczą się w nim Wilhelm Dilthey, Friedrich Nietzsche czy Georg Simmel. Niewykluczone również, że niejasność pojęcia „życia” u Sienkiewicza pozwalałaby je umieścić w sąsiedztwie poglądów Bergsona czy nawet Brzozowskiego. Zob. na ten temat: E. Paczkowska-Łagowska, *Lebensphilosophie (filozofia życia)*, appendix w: P. Pieniążek, *Brzozowski*, Warszawa 2004, s. 203–222.

¹⁵ Wystąpienia Sienkiewicza przeciw naturalizmowi stawiają go w rzędzie wielu podobnych głosów dobiegających z kręgu francuskiej i angielskiej refleksji nad przyszłością powieści. Najbliższa mu anglosaska krytyka literacka wypowiada mniej więcej od lat 80. wyraźny protest przeciw realizmowi powieściowemu, przywołując niemal te same argumenty, jakie znajdujemy w krytyce Sienkiewicza. Por. rekonstrukcję tej refleksji na gruncie francuskim i angielskim w: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 185–188; 207–211. Zob. też: T. Bujnicki, *Miedzy naturalizmem a powieścią historyczną (Z problemów świadomości pisarskiej Sienkiewicza)*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria III, Wrocław 1984.

szczerości, ani siły. Dusze były wprawdzie dość puste, lecz nie rozległe, natomiast dzikie rzekomo tabuny podobniejsze były do robactwa mrowiącego się w nawozie niż do rozkiełznanych rumaków”. Bardziej niepokoi go fakt, że z tych rzekomo ekstatycznych i ekshibicjonistycznych wyznań „wiała coś chłodnego i starczego” [Maria Konopnicka, D XLV 153]. Zatraskany o stan współczesnej literatury polskiej, widzi w młodopolskiej stylistyce chorobliwą postać języka, paroksyzm stylu, który tracąc swoją funkcjonalność i prostotę, „stacza się częściowo po stromej pochyłości ku nieznośnemu barokowi” [„Słowacki-Helios”, D XLV 170]. Z sarkazmem przewiduje katastrofę sztuki Adama Krechowieckiego *O jeden dzień*, jeśli „nie ma w niej paraliżu postępowego, zboczeń umysłowych na tle płciowym, kazirodztwa, grzechu sodomskiego, zakazanych spod ciemnej gwiazdy wierszy, egipskich ciemności, a jest natomiast, broń Boże, logika, jasność, prawidłowość, zdrowie, przezroczysty język i tchnienie poezji” [7 IX 1902, L III/1, 341]. Po wystawie prac Jacka Malczewskiego pisze, że jego obrazy dobija „paskudna impresjonistyczna technika” [Li III/3, 139–140].

Irytujące często swą powierzchownością oceny stają się ciekawe, kiedy dostrzegamy w nich próbę przemieszczenia estetyki literackiej na terytorium życia społecznego i jednostkowego. Pytając o ten wpływ, Sienkiewicz pozostaje nieodrodnym pozytywistą, ale odpowiedź, jakiej udziela, czyni z niego ideowego renegata. Bliska mu jest pozytywistyczna idea społecznej funkcji literatury, która łączyłaby wysoki poziom artystyczny z komunikatywnością przekazu. Projektowany egalitaryzm odbioru ma już nowoczesną postać, kiedy łączy udanie – zwłaszcza w przypadku tej twórczości – poziom idei społecznej i sukcesu ekonomicznego. Ale jest w tej postawie coś jeszcze, mianowicie ponawiane pytanie, jaka ma być rola sztuki w życiu nie-artysty.

Wiodąc utajony spór z romantyzmem rozpoznaje jego kolejną mutację w modernistycznym wyobcowaniu artysty ze społeczeństwa i przeniesieniu obcowania ze sztuką w sferę para-religijnej kontemplacji. Tymczasem sam jest wierny przekonaniu, że rolą sztuki jest sprawić, aby odbiorca godził się życiem, dzięki sztuce oferującej mu obraz rzeczywistości, dającej się pomyśleć jako sensowna i celowa całość, w której jednostka rozpoznaje swoje miejsce. Rozpoznanie to powinno krzepić, nie ukrywając zarazem rzeczywistej kondycji czło-

wieka – biologicznej skończoności życia, niezawinionych cierpień, ograniczonej wiedzy. Prostota, jakiej domaga się od sztuki, nie oznacza upraszczania formy, ułatwiania języka. Jeszcze jako felietonista krytykował tzw. „literaturę dla ludu” za jej infantylność. „Chłop nasz jest pozytywnym człowiekiem i jako dziecka traktować go nie można. Spotykając się w książce z naiwnością dziecinną, która ma niby zastępować prostotę, traci zaufanie do książki, przyucza się nie patrzeć na nią jako na rzecz poważną i pożyteczną” [Wb II 253–4].

Literatura jest zatem albo sprawą poważną w życiu, albo nie ma sensu walczyć o jej pozycję pośród innych dyskursów. Nie chce zarazem zgodzić się, aby stała się taką jedynie dla grupki artystów. Zdaje sobie sprawę, że miejsce w przestrzeni dyskursu społecznego opuszczone przez literaturę poważną zostanie natychmiast przejęte przez czystą rozrywkę. Jedną ze scen ilustrujących omawiane stanowisko jest monolog Połanieckiego o krytykach, wyrafinowanych estetach, którzy przez „przesyt, nadużycie i przerafinowanie” są znużeni obcowaniem z dziełami, skupiają się więc na szczegółach, marginaliach, lokalnych bądź zapoznanych fenomenach [RP 320]. Wzorowana na rozmowie hrabiego i Tadeusza o malarstwie scena ta wypowiada jednak inną treść niż spór z cudzoziemszczyzną. Wskazuje na kompleks dzieła klasycznego, który będzie trawił nowoczesną literaturę.

Dynamika przemian w sztuce wczesnej nowoczesności owocuje niepewnością co do wartości nowej literatury i czyni z jej przemian wewnętrzną rozgrywkę konkurujących poetyk. W efekcie, coraz bardziej problematyczna staje się pozycja odbiorcy sztuki, który – jak pisze Walter Benjamin – przypomina bezradnego klienta osaczonego nadmiarem towarów.

W miarę zanikania fachowej wiedzy klienta rośnie znaczenie jego smaku, i to zarówno dla niego samego, jak i dla producenta. Znaczenie smaku dla klienta polega na możliwości bardziej lub mniej pretensjonalnego ukrywania jego fachowej niekompetencji. [...]

Właśnie taki rozwój odzwierciedla literatura *l'art pour l'art*. Po raz pierwszy poetyka tej literatury oraz odpowiadająca jej praktyka nadają smakowi w poezji znaczenie dominujące¹⁶.

¹⁶ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przeł. H. Orłowski, w: *Twórcą jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975, s. 183.

Odpowiedzialnością za regres czytelnika do smakosza-dyletanta, który stracił z oczu jasną funkcję sztuki w swoim życiu, Sienkiewicz obciążał nową literaturę, która na jego oczach wypierała zarówno powieść pozytywistycznego realizmu, jak i jego własne powieści historyczne. Dostrzegał w modernizmie treści, których genealogię wywodził z m.in. z powieściowego naturalizmu. Nie ufał wiarygodności tych przedstawień; twierdził, że odbierają „odwagę i ochotę do życia”, ponieważ zostały przejęte z dyskursu nauk szczegółowych, które kierując się poznawczym minimalizmem, nie są zainteresowane budowaniem ogólnej refleksji o życiu, a więc czynienie tego przez sztukę na tak szczątkowym fundamencie jest nieuprawnione. „Życie i indywidualne, i zbiorowe musi być brane bardziej *en bloc* – inaczej zawsze przedstawi się wstrętnie” – pisał do Marii Radziejewskiej 11 maja 1903 r. [Kor II 107–108].

Podjerzewamy go o unik, o próbę ominięcia porzuconych przez społeczeństwo zobowiązań pisarza. Nie wydaje się jednak, aby kierował nim wyłącznie oportunizm; jego potyczki z naturalizmem i dekadencją przypominają, w tym wyizolowanym fragmencie, gniewne anatemy Nietzschego, który powątpiewał w Spencerowską adaptację darwinizmu dla potrzeb opisu człowieka społecznego. Życie naturalne objawiało mu się raczej w bujnym nadmiarze, a nie w rozpaczliwej walce o przetrwanie, kiedy pisze w *Zmierzchu bogów*, że „całość życia nie przedstawia obrazu głodu i niedostatku, owszem bogactwo, bujność, nawet niedorzeczne marnotrawstwo”¹⁷. Naturalistyczna histeria rodzi i podsycza lęk przed tym nadmiarem, przechodząc w dekadencję. „To ze zgnilizny poczęte, jadowite zielsko zatrzuwa w pewnych okolicznościach na długo, nawet na całe tysiąclecia, wyziewami swymi życie”¹⁸. Według Nietzschego, główne (obok schopenhaueryzmu) źródło wyparcia się życia tkwi w chrześcijaństwie.

Pamiętne słowa Petroniusza ustawione w tym kontekście pokazują niesłusznie lekceważoną głębię wielu miejsc narracji Sienkiewicza. Chrześcijaństwo w *Quo vadis* podlega oskarżeniom przede wszystkim o wrogość wobec życia i to nie tylko z ust Petroniusza. Patologię wczesnochrześcijańskiej wrogości wobec zmysłowej urody świata reprezentuje w powieści Kryspus, a właściwie jego mizoginia: „wina Li-

¹⁷ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz czyli jak filozofuje się młotem*, dz. cyt., s. 77.

¹⁸ Tamże, s. 95.

gii napełniała go nie tylko gniewem, ale obrzydzeniem i pogardą dla natury ludzkiej w ogóle, w szczególności zaś dla kobiecej” [Q 301]. Dopiero Piotr przywołuje go do porządku, ściągając na ziemię i błogosławiąc seksualną kondycję człowieka: „– Kryspie, zaliś nie słyszał, że Mistrz nasz ukochany był w Kanie na godach i błogosławił miłości między niewiastą i mężczyzną” [Q 302]. Ale przecież Piotr wpada w pułapkę – potępiając postawę Kryspa, sprzyja mimowolnie Petroniuszowi, który atakował naukę chrześcijańską, tłumacząc Winicjuszowi, że „to wszystko psuje życie! Ty podziwiasz dobroć i cnotę tych ludzi, a ja ci powiadam, że są źli, gdyż są nieprzyjaciółmi życia, jak choroby, jak śmierć sama” [Q 320].

Słowa Piotra nie wystarczą więc, gdyż afirmacja zmysłowej urody życia ziemskiego blokuje pragnienie innego świata, skutkiem czego przezorny Sienkiewicz redukuje mocno urodę Ligii, a u schyłku powieściowych losów – jak pamiętamy – oboje przypominają cienie, kiedy „wśród cyprysów w ogródku Linusa bielili się jak dwa posągi. Najmniejszy wiatr nie poruszał ich odzieży” [Q 394]. Rozpaczliwie pragnący równowagi autor, odbierając kochankom ciała, oddaje pole Petroniuszowi, który nie chce wybrać nowej nauki, a nie widzi szansy na porozumienie między Atenami a Jerozolimą.

Obok naturalizmu Zoli i modernistycznej dekadencji ascetyczne chrześcijaństwo jest trzecim – najbardziej skrywanym – ogniwem sporu Sienkiewicza z „wrogami życia”. Smutek i bierność Winicjusza to transpozycja nowożytnego wyczerpania, skryta w chrześcijańskim uduchowieniu. Sienkiewicz może w pogańskiej masce dokonać diagnozy tego stanu: „Napełnili cię niepokojem i zniszczyli zmysł życia” [Q 324]. W powieści współczesnej, być może przez roztargnienie, powtórzy te słowa, budując ryzykowną dla swego pisarstwa paralelę między chrześcijaństwem a nowożytną dekadencją. Narrator mówi tam o Bukackim, estecie-dekadencie, że przyczyną jego wyczerpania i duchowego kryzysu jest fakt, że „brakło mu zmysłu życiowego” [W 383]¹⁹.

¹⁹ Jak ten proces zachodzi w umysłach bohaterów, tego nie wiemy. Jolanta Sztachelska twierdzi, że stoi za tym „nigdy nie wygaszona namiętność życia, tuszująca czyhające na człowieka zło, stąd wywodzi się podziw dla pierwotnej siły, męskości i energii, i niechęć do cierpienia” (J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie*, dz. cyt., s. 266).

2. Choroba na Francję

Śledząc rozpiętość czasową sporu Sienkiewicza z realizmem, dostrzec można, że jego rdzeniem jest dialog z kulturą francuską, który przenika całą twórczość autora *Krzyżaków* i sugestywnie oddaje ów powikłany stosunek pisarza do związków estetyki i życia. Żadnej innej (łącznie z rodzimą) literaturze nie poświęcił tyle miejsca w szkicach literackich i korespondencji, co piśmiennictwu francuskiemu. W dyskursie literackim nowoczesności uznaje Francję za największą potęgę i zarazem za największe zagrożenie dla polskiej kultury literackiej. „Francuzi stali się pod względem techniki mistrzami i rozwinęli ją do tego stopnia, że często robota w znaczeniu artystycznym przeważa u nich nad ideą” [MLA 178]. O jakiej idei jednak myśli? Wskazówką może być fragment opowiadania *Na jasnym brzegu*, gdzie malarz Świrski przeprowadza krytykę tematyczną literatury francuskiej, dziwiąc się, że w powieściach tych „nikt nie ma dzieci” [*Na jasnym brzegu*, D VI 175].

– Jakie społeczeństwo, taka literatura – odrzekł stary Kładzki. – Wiadomo przecież, że ludność we Francji zmniejsza się. W wyższych sferach dziecko – osobliwość! [*Na jasnym brzegu* 175].

Dziwaczne kryterium oceny wartości literackiej powieści francuskiej wskazuje zarazem na konsekwentne stosowanie przez Sienkiewicza kategorii fizjologicznych w ocenie wartości literatury. Oczekując, aby sztuka krzepiła życie, zarazem przestrzega przed naturalistycznym odsłanianiem biologicznej wyłączności istnienia, ponieważ konsekwencją takich obrazów jest egzystencjalny bezsens. W literaturze nie wystarczy mu zatem prawda obserwacji, do tego lepiej nadaje się nauka lub dziennikarstwo. „Powieść winna krzepić życie” – powie wprost [*Listy o Zoli*, D XLV 146–7] i nie idzie o metaforę, ale o racjonalny, widomy wpływ sztuki na konkretne istnienie. Krzepić życie czy serca? – zapytamy za *Trylogią*, ponieważ tu krzepę tę pojmuje Sienkiewicz prefreudowsko, jako ochotę do życia, popęd Erosa, który przewycięży czającą się na horyzoncie realizmu dekadencję. To wczesne rozpoznanie schyłkowych, filozoficznych konsekwencji pozytywnej obserwacji życia zasługuje na uznanie, wszak – jak pokazał w swych klasycznych studiach Kazimierz Wyka – u polskich modernistów, z Przybyszewskim na czele, znajdujemy „wszystkie typowe dla

naturalizmu przekonania”²⁰. Dlatego Sienkiewicz nie ma też wątpliwości, że w procesie stymulacji ludzkiego rozwoju „*Iliada* lepiej karmi od Zoli”²¹.

Początkowe, krótkotrwałe urzeczenie realizmem francuskim i filozofią pozytywistyczną szybko zmienia się w negację, która nie opuszcza go do ostatnich utworów, a miejsce francuskiego modelu społeczeństwa nowoczesnego zajmuje angielski²². Mniej więcej od lat osiemdziesiątych XIX w. współczesna kultura francuska reprezentuje dla Sienkiewicza negatywny biegun europejskiej modernizacji, zaś literatura tam powstająca, z kilkoma wyjątkami, nie nadaje się do czytania dla polskiego odbiorcy. Surowa ocena twórczości Emila Zoli krystalizuje argumenty tej polemiki, ale dwa słynne studia o autorze *Nany* nie wyczerpują zagadnienia, które ma daleko szerszą reprezentację w całej twórczości Sienkiewicza.

Przywykło się rozpatrywać ów spór na podstawie obszernych wypowiedzi pisarza, tj. *Naturalizm w powieści* (1880), *O powieści historycznej* (1889) oraz *Listy o Zoli* (1893). Ale fundament sądów Sienkiewicza o literaturze francuskiej był solidny i wynikał z dobrej znajomości współczesnej produkcji literackiej w tym języku. Z listów pisarza wiemy, że czytał m.in.: Flauberta, Maupassanta, Lotiego, Huysmansa, France’a, Bourgeta, Dujardina, Dumasa, Hugo, Taine’a, Goncourtów, Rollanda i oczywiście Balzaca. Mimo tej różnorodności lektury, jego sądy o problematyce współczesnej literatury francuskiej wydają się dość jednorodne. Obraz Francji i Francuzów, wywiedziony przez Sienkiewicza z ówczesnej powieści francuskiej, jest wyjątkowo niekorzystny, a właściwie – jak pisze Jean Neveux – „nader czarny: waleczne słowa – a marne czyny, nadskakująca grzeczność – a zepsucie moralne, zarozumiałość – a niechlujstwo”²³. Dla badacza, który stara się objaśnić mechanizm tej niechęci kulturowej, podstawowy kło-

²⁰ K. Wyka, *Młoda Polska*, Kraków 1987, t. 1, s. 43.

²¹ *Listy do Stanisława Witkiewicza*, dz. cyt., s. 41.

²² Tam „arystokracja ma rozum, porządek publiczny – sympatię, parlamentaryzm nie jest pochyłym drzewem, na który wszystkie kozy skaczą; dobro społeczne nie frazesem dziennikarskim, a czas wrogiem, którego się zabija. Dziwny kraj, zaiste. Kobieta nie ma tu żadnych praw, a korzysta ze wszystkich; postęp pędzi naprzód tak szybko, jak miejscowe lokomotywy, ale przybrany w średniowieczny kostium; habeas corpus nie tłumaczy się z łaciny: »a głupiemu radość!«” (LPA 28).

²³ J.B. Neveux, *Sienkiewicz a Francja*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, dz. cyt., s. 451.

pot tkwi w tym, że nie znamy jej źródeł. Neveux stara się wskazać na przyczyny polityczne, zwłaszcza zbliżenie Francji i Rosji na przełomie XIX i XX w., które mogło utwierdzić rozczarowanie pisarza²⁴, ale jak wspomnieliśmy, negatywne wypowiedzi o Francji odnajdujemy w pismach Sienkiewicza już, co najmniej, o dwie dekady wcześniej. Co ciekawe, bohaterowie Francuzi pojawiają się epizodycznie w jego wczesnych utworach (*Na marne*, *Humoreski z teki Worszyłły*, *Selim Mirza*), ale nie są to bohaterowie negatywni. Więcej, pierwszy pobyt w Paryżu przechodzi jego najśmielsze oczekiwania i przynosi olśnienie „przepychem, ogromem, szaloną wesołością, oryginalnym charakterem i ciekawościami” – pisze w liście do Marii Keller [Li III/1, 113].

Zasadnicza zmiana w jego stosunku do Francji przypada więc na przełom lat 70. i 80. XIX w., ponieważ korespondencje z Paryża z roku 1878 i 1879 pełne są jeszcze pochwał dla rozwoju naukowego i gospodarczego Francji. Ponadto, Francja – jako ofiara w wojnie z Prusami – budzi jego wyraźną sympatię. Pełne zachwyty relacje Sienkiewicza z Wystawy Paryskiej (1878) wyrażają solidarność z państwem, które podnosi się po świeżo przegranej wojnie i gigantycznych kontrybucjach. To dla Sienkiewicza-pozytywisty dowód, że przegrana militarna nie musi oznaczać ostatecznej klęski, a dzięki pracy pokonani mogą nawet gospodarczo prześcignąć zwycięzców²⁵:

Wystawa była wielkim głosem Francji, który zawołał: „Jestem! Żyję”, a głos ten powrócił ze wszystkich stron świata echem: „Żyje!” [Z *Paryża*, D XLIV 139].

Wcześniej zaś, jakby uprzedzając wyobrażenia czytelników co do francuskiego temperamentu i skłonności do świętowania, uspokajał:

Wystawa była uroczystością, nie orgią. Dzisiejszy bóg-postęp nie upija się jak Bachus, a jego święta są raczej refleksją i rachunkiem sumienia, który jeśli pomyślnie wypadnie, rodzi zamiast przesytu i zmęczenia ufność większą i nową, uzasadnioną ochotę do pracy [Z *Paryża*, D XLIV 138].

²⁴ Tamże, s. 458.

²⁵ Tego poglądu zresztą nie zmienia: „Najpotężniejszym sprzymierzeńcem narodów uciśnionych jest król Postęp” [D XL 67]. Pokazuje to trwałość pozytywistycznego kośca Sienkiewicza, co tylko komplikuje jasną wykładnię tasowania się idei konserwatywnych i demokratycznych w jego twórczości. *Listy z Paryża* – jak słusznie zauważył Tadeusz Bujnicki – są jednym z najlepszych źródeł do studiowania tego problemu (T. Bujnicki, *Pozytywista – neokonserwatysta*, w: *Pozytywista Sienkiewicz*, dz. cyt., s. 33).

Piśmiennictwo francuskie, które zbierze tyle negatywnych uwag Sienkiewicza, tu jest wynoszone jako przykład literatury zaangażowanej, jakiej można sobie życzyć w Polsce:

Poeci Francji, uczeni i literaci nie są gryziopiórki, gabinetowe móle, transcendentalni mędrcy, sami się tylko między sobą rozumiejący, ale agitatorowie, ale ludzie życia, walki i czynu. Tym się tłumaczy i ogólnie ludzki charakter cywilizacji francuskiej. Czyn jest czymś dotykającym [Z *Paryża*, D XLIV 83].

Nie widać też nigdzie powodów do późniejszych rozczarowań, zwłaszcza że Sienkiewicz daje do zrozumienia, iż ma świadomość wad Francuzów, ale są to drobiazgi, które nie powinny przesłaniać piękna i wielkości całej Francji; kulminacją pochwał jest porównanie do oglądanej z bliska Wenus z Milo. Chcąc zrozumieć współczesną Francję, trzeba spojrzeć z dystansu, aby zapomnieć o przykrych szczegółach niszczącego działania czasu i móc ogarnąć imponującą całość. „Patrząc z bliska i za blisko, nie ogarniałem całości, widziałem tylko plamy, skazy i brzydotę, ale gdy odszedłem dalej, śliczna postać jako całość znów przemówiła do mnie” [Z *Paryża*, D XLIV 85].

Co się zatem stało z tym dotykającym pięknem cywilizacyjnych i artystycznych dokonań? Próbując zrozumieć pobudki stojące za tak radykalną zmianą sądów o literaturze francuskiej, warto ulokować je na tle wypowiedzi Sienkiewicza o innych projektach nowoczesnej cywilizacji. Jego poglądy na społeczeństwo kształtują się pomiędzy trzema ważnymi dla niego wzorami: francuskim, angielskim i amerykańskim. Ani pierwszy, ani ostatni nie nadają się, jego zdaniem, do zaszczepienia na gruncie polskim. Oba reprezentują bowiem destrukcyjny wobec postfeudalnego świata impet, którego źródła tkwią w Rewolucji Francuskiej i gwałtownym rozwoju kapitalizmu. Deklarowany podziw pisarza dla Ameryki wcale temu nie przeczy. W *Listach z podróży...* napotykamy dziesiątki fragmentów wyrażających niekłamany podziw autora dla egalitaryzmu tamtejszego społeczeństwa. Jego zdaniem, trzy warunki decydują o wyjątkowości amerykańskiego społeczeństwa. Rozumiejąc te trzy powody, to jest: 1) poszanowanie pracy, 2) brak zbyt wybitnych różnic w wykształceniu, 3) brak zbyt wybitnych różnic w obyczajach, można dopiero zrozumieć demokrację amerykańską i w ogóle amerykańskie życie [LPA 140]. Spośród nich decydujący dla rozwoju Ameryki wydaje mu się „szacunek i zamiło-

wanie niesłychane do pracy – oto potęga niezwalczona, oto przyszłość świetna i światowładna Jankesów” [LPA 238].

Dlaczego więc Sienkiewicz nie stawia tych dwu (francuskiej i amerykańskiej) kultur pracy i edukacji za wzór dla polskiego społeczeństwa? Trudno to pojąć, zwłaszcza, gdy nie potrafimy dopatrzeć się jakiegoś zdarzenia, które zaważyło na zmianie jego myślenia i pisania o Francji. Nagle bowiem okazuje się, że bogactwo ekonomiczne i kulturalne, które działały na niego ożywczo, teraz wyjąławiają mu duszę. W liście do Witkiewicza stwierdza z niechęcią, że francuski klimat kulturalny mu nie sprzyja, a „ze wszystkich miast, w których byłem, w Paryżu było mi najgorzej i groziło mi największe niebezpieczeństwo suchot ducha”²⁶.

Żeby sobie w pełni uświadomić paradoksalność odrzucenia tych wzorów, przy ich jednoczesnej głębokiej admiracji, warto zestawić Sienkiewicza z Prusem i Orzeszkową. W *Lalce* Prus posyła Wokulskiego do Paryża i każe mu zachwycać się rozmachem miasta oraz energią cywilizacyjnego rozwoju Francji. Tym sposobem stawia czytelnikowi przed oczy bolesny kontrast dla polskiego zacofania i zmusza bohatera do szukania przyczyn ich sukcesu, a naszej klęski. Wokulski w końcu znajduje rozwiązanie:

A cóż oni robią?... Przede wszystkim – nadzwyczajnie pracują, po szesnastu godzin na dobę, bez względu na niedzielę i święta. Dzięki czemu spełnia się tu prawo doboru, wedle którego tylko najsilniejsi mają prawo do życia.²⁷

Robić to, co inni – znaczy pozwolić działać samoregulującemu się mechanizmowi, w darwinowskich metaforach ujętego, społeczeństwa. Egalitaryzm powszechnej pracy ma zakończyć indywidualistyczne udręki podmiotu i sprawić, że Wokulski stanie się „zwyczajną kropłą paryskiego oceanu”²⁸. W swoistej „teologii moralnej” pozytywi-

²⁶ List do Stanisława Witkiewicza z 3 grudnia 1880 r., w: *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 41.

²⁷ B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, BN I 262, Wrocław 1991, t. 2, s. 129.

²⁸ Tamże, s. 96. Sienkiewicz także doradzał pozytywną terapię na poromantyczne, maksymalistyczne, uroszczenia rozumu, ale pisał tak w „Przeglądzie Tygodniowym” 30 listopada 1873 r.(!), w recenzji *Pamiętnika Daniela Józefa Tretiaka*, gdzie konstruuje dialog idealisty z pozytywistą:

„– Jednak to smutno wyrzec się tych pytań, które stawiała sobie ludzkość od najdawniejszych czasów!

zmu praca stanowi podstawowe narzędzie odkupienia grzechów indywidualnych i narodowych. Pozytywiści entuzjastycznie przypisują „pracy” (niewykluczające się wzajemnie) walory moralne, narodowe i ekonomiczne. Dzięki pracy człowiek mógł uniezależnić się od przyrody i feudalnych stosunków społecznych; tak reklamowana praca poszerzała sferę ludzkiej wolności. Nie dziwi więc fakt, że praca jest rdzeniem fabuł emancypacyjnych wielu powieści i nowel tego czasu. Dzięki niej, jednostki i grupy społeczne miały mieć możliwość opuszczenia swoich stałych dotąd miejsc życia i przemieszczenia się na scenie społecznej. Ów ruch uwolnienia się od determinizmu urodzenia czy biedy działał w obrębie wszystkich warstw społecznych i nie oznaczał tylko jednokierunkowej drogi awansu społecznego. Pozytywiści radykalnie odcinając się od przeszłości zarówno sarmackiej, jak i romantycznej, popadli w inną wiarę, że przyrost wiedzy i wynikający z niej postęp techniczny czyni ludzi bardziej racjonalnymi i szczęśliwszymi. Inaczej mówiąc, wyznawali przekonanie, że wiedza i praca czynią nas lepszymi, zbawiając nas jeszcze tu, na ziemi. Sferą, która harmonizowałaby te trzy żywioły, miała być praca – rzetelnie wykonywana i dobrze opłacana.

Orzeszkowa w nieprzerwanej afirmacji pracy wskazuje jej niezbędność dla konstytucji podmiotu, który dzięki niej praktykuje wolność cywilną oraz odkrywa i godzi się z własną cielesnością. W *Nad Niemnem* praca przeciwdziała alienacji, która, nawiasem mówiąc, dotyka w powieści nie robotnika, ale pana, a ściślej mówiąc: pannę. Gdyby nie praca, byłaby Justyna społeczną sierotą, przygarniętą łaskawie przez Janka. Wychodząc za Bohatyrowicza, uwalniała się z ograniczeń i upokorzeń szlacheckiej ubogiej panny, rezydentki na łasce Korczyńskich, ale także ze skrępowania konwenansem klasowym. Praca, w fantazjach pozytywistów, zapewniała dynamikę społeczną, co oczywiście zapowiadało konflikty, ale ostatecznym celem pracującego społeczeństwa miała być równowaga dramatycznie zmieniających się układów społecznych. Ów wymarzony już przez Comte’a ład nie jest oparty na dialektyce wartości czy równowadze sił społecznych, ale na odsłonię-

– Może smutno, ale... trzeba. Jest wiele rzeczy obok ciebie, które pierwiej i jak najdokładniej poznać powinienes, a których nie poznales dotąd. Bierz się do nich.

I ów ktoś bierze się lub nie bierze – to jego rzecz; ciasno mu z tą radą lub przestronno – to także jego rzecz; dość że ją przyjmuje, zabezpiecza się od bankructwa rozumu. Pozytywizm jest więc prezerwatywą przeciwko chorobie rozumu” [D XLV 236].

ciu podobieństwa wspólnego dla jednostek i społeczeństwa. Praca, zdaniem autorki *Nad Niemnem*, wydobywa z ludzi ich wspólną kondycję, przesłoniętą przez pozory urodzenia i wykształcenia²⁹.

Pozytywizm polski, w swej fazie entuzjastycznej, reprezentowałby – używając terminu Agaty Bielik-Robson – „nowoczesność bez lęku”³⁰. Ludzka myśl i wcielająca ją praca bez trwogi odczarowują świat z tajemnicy i transcendencji. Lęk przed gwałtownie zmieniającym się światem nowoczesnym jest objawem dzikości, zaś odwaga cechuje człowieka cywilizowanego, który uzbrojony w rozum i pracę potrafi odczarowywać i przekształcać groźny, z pozoru, świat. Tak właśnie będzie diagnozował swoją biografię Wokulski. Kiedy rozczarowany anachronizmem stosunków społecznych w kraju i miłością do Izabeli przybywa do Paryża, zachłystuje się racjonalnością urbanistycznej i gospodarczej potęgi miasta: „Jestem dziki człowiek – mówił sobie – więc wpadłem w obłąd, ale wydobędzie mnie z niego cywilizacja”³¹. Trzeba uczciwie podkreślić, że cały rozległy fragment opisujący urbanistyczno-gospodarczą utopię Paryża jest podminowany ironią. Prus, pisząc *Lalkę*, nie miał już od dawna jasnego poglądu na jednoznacznie pozytywną funkcję pracy w społeczeństwie nowoczesnym. W *Lalce* rekonstruuje z autoironiczną przesadą hagiograficzny obraz zbiorowego bohatera, jakim jest pracujące po 16 godzin na dobę społeczeństwo francuskie. Pobyt w Paryżu nie kończy się przecież uzdrowieniem „dzikiego człowieka” z obłądu, ale przeciwnie – pogłębieniem miłosnej choroby.

Na tle swoich kolegów ideowych Sienkiewicz jawi się jednocześnie anachronicznym i niewcześnie nowoczesnym. Jeszcze kiedy dzieli z nimi pozytywistyczny zapał, daje już wyraz wątpliwościom, czy har-

²⁹ Według Justyny, między ludźmi,

„Jedyna różnica w formie... czyli że wszelakie charaktery wszelako bywają objawiane: u jednych pięknie, u drugich brzydko... ale to jest forma, czyli powierzchowność i znikomość, a prawdziwy walor człowieka w tym, co on we środku ma...”

Zrozumieli myśli Justyny, wybornie ją zrozumieli oboje: i syn, i matka. Antolka wpółgłębnie, a wpółdziewicz swe oczy z ciekawością niezmierną i ze słodczą głębiokiego lubowania się ku Justynie wzniosła.

– Żeby to Justynka w poniedziałek bez gorsetu przyszła, tobyśmy może i cały dzień razem żęły... – szepnęła” (E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, Warszawa 1957, t. 2, s. 104).

³⁰ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 54–106.

³¹ B. Prus, *Lalka*, dz. cyt., t. 2, s. 127.

monia między potrzebami jednostki a interesami nowoczesnego państwa jest w ogóle możliwa, skoro „mimo tych świetnych powozów postęp socjalny tak daleko został za technicznym i że tak mało naprawdę jest szczęścia, a tak wiele nędzy w życiu” [*Listy Litwosa z Wystawy Paryskiej*, D XLIV 36]. Można w tym widzieć konwencjonalne westchniecie pięknoducha, ale sugeruję, aby nie lekceważyć tego banału.

Marshall Berman, w swych studiach o doświadczeniu nowoczesności, zaproponował spojrzenie na literaturę wczesnego modernizmu jako na parafrazy metafory Marksa z *Manifestu komunistycznego*. Chodzi o słynny fragment, w którym autorzy *Manifestu*... opisują, jak dynamika kapitalizmu sprawia, iż miejsce trwałych stosunków społecznych zajmują teraz wstrząsy, niepewność i zmiana, które rujną społeczny ład. W efekcie „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”³². Przepływ kapitału rujnuje stabilność układu społecznego i hermetyczność jego warstw.

Ale nie tego Sienkiewicz żałował. Bardziej obawiał się całkowitego upadku życia w ekonomii; sytuacji, w której pieniądź zedrze – jak pisze Marks – „aureolę świętości z wszystkich rodzajów zajęć, które otaczano dotychczas czcią i na które spoglądano z nabożną bojaźnią. Lekarza, prawnika, duchownego, poetę, uczonego obrócił w swoich płatnych najemnych robotników”³³. Ów lęk przed niwelującym działaniem pracy i ekonomii oraz przed naruszeniem pozaekonomicznych różnic społecznych szybko przenika do świadomości pisarzy i publicystów XIX w. i staje się przyczyną, dla której pozytywistyczna propaganda pracy nie znalazła wsparcia w silnym i wpływowym dyskursie ideologicznym – religijnym, filozoficznym lub literackim. Takim, który mógłby zbudować pozytywny i społecznie nobilitujący wizerunek mozolnie dorabiającego się chłopca, mieszczanina, a przede wszystkim „wysadzonego z siodła” szlachcica-inteligenta. Kariera finansowa Wokulskiego jest efektowna, błyskawiczna, ale – co szczególnie ważne – zaprawiona pierwiastkiem idealnym, który niweluje trywialność czystego interesu. Cóż bowiem stąd, że retoryka pracy napędza emancypacyjnego ducha powieści, kiedy okazuje się, że bohater Prusa, wydobywając się wreszcie z klasowego determinizmu, odnajdu-

³² M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”, dz. cyt., s. 123.

³³ K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, w: *Dzieła wybrane*, Warszawa 1981, s. 345–346.

je się w społecznej pustce – obcy zarówno szlachcie, jak i mieszczaństwu. W obliczu tej alienacji dokonuje dziwnego regresu – dopasowuje sobie anachroniczny i przyciasny kostium bajroniczny³⁴. Nie był to wyłącznie problem Prusa. Na długo przed Prusem Józef Ignacy Kraszewski w pełnym sprzeczności felietonie z 1859 r., bodaj najlepiej wyraził ten, podszyty lękiem, entuzjazm wobec nowoczesnej pracy:

Praca – pisał – mówiliśmy to po stokroć, jest życia koniecznym warunkiem, według nas ona nie jest przekleństwem dla rodzaju ludzkiego, ale błogosławieństwem Bożym. Bóg dał ją wygnańcom z raju jako pociechę, jako skarb duszny, jako wyprawę z rodzicielskiego domu. Gnuśność wszystko zło rodzi, praca daje, co ma najlepszego świat, próżniacy zginiłi są na duchu, przed ludźmi pracy jest przyszłość³⁵.

Niby wszystko jasne, ale za chwilę, w tym samym tekście pojawiają się zdania jakby wyjęte z wypowiedzi antagonisty Kraszewskiego, a tymczasem to nadal ten sam autor:

[Powtarzam]: „Ducha nie gaście” – wołając, byśmy nie zniemczeli, oddając się przemysłowi, handlowi, spekulacjom i formułkom obcym. [...] Nie jesteśmy przecie ani przeciwko pracy, ani za szukaniem korzyści materialnych bez myśli wyższych; widzimy jasno środek między obojgiem. Chcieliśmy i chcemy wszelkich możliwych reform i ulepszeń, byle one drżenia myśli, charakteru naszego nie tykały i nie wynaturzały nas, byle miały na celu nie korzyść materialną, ale podźwignienie ducha.³⁶

A więc praca nie dla zysku, ale dla „podźwignienia ducha”! A są to słowa pisarza wyjątkowo płodnego, którego karykatury pokazywały, jak młotem wykuwa kolejne tomy, piętrzące się u jego stóp. Identyczne niemal zastrzeżenia znajdujemy u Sienkiewicza i to w *Listach*

³⁴ Mniej to dziwaczne niż nam się wydaje. Jerzy Jedlicki pokazał, jak XIX-wieczni polscy liberałowie, szukając rodzimej tradycji dla idei unowocześnienia narodowej świadomości omijali krytyczny i radykalny dyskurs oświecenia, sięgając do zmitologizowanej sarmackości w nadziei na rodzimy wzorzec polityczno-społeczny. „Tak to Polska odbierała Anglikom, Francuzom, Amerykanom berło pierwszeństwa w stanowieniu praw człowieka i obywatela” (J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, Warszawa 2002, s. 72–73). Polska wolność szlachecka miała być zgodna z ideą wolności obywatelskiej w Europie po Rewolucji Francuskiej i Napoleonie. Dziwaczne? Być może, ale trwałe w polskim dyskursie społecznym po dziś dzień.

³⁵ „Gazeta Codzienna” 1859, nr 219, cyt. za: W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 61.

³⁶ Tamże, s. 62.

z *Ameryki*, najbardziej demokratycznym dziele tego pisarza. Pisz tam m.in. o zbawiennym wpływie Irlandczyków na społeczeństwo amerykańskie. Irlandczycy mianowicie

wnoszą pewien pierwiastek idealny w to na wskroś zmaterializowane społeczeństwo, utrzymując przez to szalę owych pierwiastków idealnych i materialnych w jakiej takiej pożądanej równowadze. Widzę, jak w tej chwili uśmiechają się koledzy moi pozytywiści, nie przestaję jednak utrzymywać tego, co powiedziałem. Zbyttnia przewaga usposobień idealnych jest dla naszego społeczeństwa szkodliwa: wytwarza ona marzycielstwo, polityczną donkiszoterię, wyglądanie niebieskiej interwencji, wzdychanie w zimie, na wiosnę próżniactwo, ubóstwo i słabość. Wszystko to prawda niezaprzeczona, ale również prawdą jest, że wszelka jednostronność jest szkodliwa. Jeżeli chcecie narodu bez pierwiastków idealnych, oto macie Chińczyków [LPA 71].

Najdosadniej zaś wyraża swój pogląd na ideę ekonomizacji życia społecznego, kiedy w 1880 roku pisze w „Niwie” o komedii Edwarda Lubowskiego *Sąd honorowy*:

Strzeżcie się, by cały kierunek, cały ten prąd, z którym płyniecie, nie zaprowadził was zbyt daleko... Ze społeczeństwa rycerzy możecie zejść na arendarzy, gieldziarzy, pachciarzy, kramarzy i tym podobnych łapigroszów, którzy byle geszeft szedł dobrze, nie będą dbali o nic innego. [...] Dobrobyt! przemysł! handel! bogactwa! wszystko, co chcecie! wszystko dobre, wszystko pożądane, wszystko należy popierać, nad wszystkim pracować – pod jednym wszelako warunkiem, że wszystko będzie środkiem, nie celem³⁷ [MLA 77].

Zadziwiająca jednomysłność u tak różnych, także pokoleniowo, pisarzy³⁸, choć jeszcze niedawno Sienkiewicz nie miał wątpliwości, że praca jest głównym źródłem społecznej krzepy, nawet dla niepełnosprawnych. Pokazuje to jego relacja z wizyty w Instytucie Głuchonie-

³⁷ A przecież nie wahał się piętnować lenistwa wiejskich proboszczów, dając do zrozumienia, że powinni wziąć się do roboty:

„Zamiast łupić po nieszpórach w mariasza z miejscowym wikarym, zamiast politykować o tym, co Francuz będzie robił na wiosnę, zamiast na koniec sypiać po obiedzie i chrapać spod kolorowej chustki, którą się od much twarz nakrywa” [Cho II 6].

³⁸ Jak pokazał Henryk Markiewicz, zauważona niespójność w sądach na temat społecznej i jednostkowej wartości pracy jest powszechna w publicystyce i literaturze tej epoki, gdyż wynika z rozpoznania kluczowej antynomii kapitalizmu, jaka kryje się w przymusie pracy i wyzysku, do którego ów przymus prowadzi (H. Markiewicz, *Pozytywizm polski wobec antynomii pracy*, w: Tegoż, *Literatura i historia*, Kraków 1994).

mych i Ociemniałych. Zachwyca się tam pracowitymi wychowankami, wyrwanymi chorobie, w którą wtrąciła je natura³⁹. O osadzie rolnej w Studzieńcu stworzonej dla resocjalizacji młodych przestępców pisze idylliczny obrazek, pozytywistyczne marzenie społeczne o tym, jak złych ludzi poprawia „praca i natura” [Cho I 189]⁴⁰.

Wkrótce zapomni o dobroczynnym wpływie pracy, widząc w niej zagrożenie, a nie tylko fundament społecznego rozwoju. Podsumowując po latach własną twórczość i przygodę swego pokolenia, wyrażał w liście do Karola Górskiego z 14 lipca 1895 roku zdecydowane przekonanie, że „racjonalizm by nas zżydził (przepraszam), wysuszył i schińszczył” [Li I/2, 292–293]. Obraz Chińczyków jako nacji pozbawionej wartości duchowych był silnym stereotypem tego czasu. Sienkiewicz przejął ten pogląd częściowo z książki Bronisława Rejchmana *Z dalekiego Wschodu*, którą omawiał w 1881 r.:

³⁹ „Kiedy spojrzysz na jej pupilów, wówczas zdaje się, że świadectwo doskonałości zakładow wyryte jest nawet na ich twarzach. Natura stworzyła je smutnymi – rozweseliła je praca; natura, odebrawszy im potężny zmysł wzroku lub słuchu i pozbawiwszy wrażeń, skazała je na bezmyślność – rozjaśniła je inteligencja, rozbudzona miłosierną i umiejętną dłoń, niby iskra przygasła w ognisku; wchodzą tam jako ciężar społeczny, wychodzą jako dzielni i uczciwi pracownicy na społecznej niwie i stąd to zapewne ta rezygnacja, a nawet cicha radość, która opromienia ich czoła” [Cho II 28].

Podobnie kiczowaty obrazek zawiera fragment korespondencji z Londynu, w której opowiada o „żółtym domu” – przytułku dla prostytutek:

„Modlitwa, praca ręczna, nauka, przeplatane rozrywkami: oto w jaki sposób schodzi czas mieszkankom »Żółtego domu«. Nie każą tu im pokutować za przeszłość, ale każą zapomnieć. Otaczają je atmosferą czystą: pracy, pogody, spokoju i niewinności, a atmosfera ta obejmuje je i przesiąka w najbardziej zepsute serca. Potem uczą, dają umiejętność zarobku; potem znajdują zarobek i puszczają na świat.

Najlepsze robotnice, najlepsze służące wychodzą z tego domu. Młodsze często potem wychodzą za mąż, są dobrymi żonami i matkami” [LPA 38].

Wiedza i praca miały zbawiać nie tylko z kalectwa, ale także ze „złej rasy”. Oto rada Sienkiewicza-felietonisty dla żydowskiego chłopca, który skarży się na wyobcowanie wśród Polaków:

„Tymczasem ucz się, a gdy nauka rozświeci ci w główce, gdy wyrośniesz na pożytecznego pracownika społeczeństwa, którego jesteś członkiem, gdy nauczysz się czytać i poprawnie mówić i pisać po polsku, wówczas będziesz taki dobry jak i każdy inny, wówczas (nie obawiaj się za wcześnie) nikt nie będzie na ciebie napadał i każdy chętnie wyciągnie do ciebie rękę, bez względu na twe pochodzenie i wyznanie” [Cho II 160].

⁴⁰ „Życie rozłamie się tu wyłącznie na pracę i modlitwę, popłynie całkowicie owymi źródłami uspokojenia. Troskliwa, iście rodzicielska opieka ułatwi, uczyni prawie konieczną poprawę, a na koniec dobroczynny wpływ natury uszlachetni te młode, za wcześnie pod palącym tchnieniem wystętku zdziczałe dusze” [Cho I 189].

Uważa on Chińczyków, zgodnie ze wszystkimi prawie podróżnikami, za ludzi bez wyobraźni, drobiazgowych i praktycznych. Praktyczność ta, ów utylitaryzm życiowy, zabił w nich całkowicie wyobraźnię, zdolność do odczuwania jakiegokolwiek ideału, wszelki polot – i z tego powodu zahamował postęp.

Chińczycy stracili samodzielność myślenia i dar inicjatywy – natomiast są cierpliwi, zręczni i nadzwyczaj pracowici [Wb II 192].

Praca jako cel i źródło zysku może być wrogiem postępu, przewiduje Sienkiewicz. Bez względu na to, co stoi za wyhamowaniem afirmującego pracę dyskursu, jako jeden z pierwszych pozytywistów przeczuł konsekwencje modernizacji, które Berman nazywa „tragedią rozwoju”. Jej istotą jest uświadomienie sobie, że modernizacja zawsze opiera się na podwójnej destrukcji: starego świata (tu: kultury szlacheckiej) oraz że „wszystkie jednostki, grupy i wspólnoty podlegają ciąglej, niesłabnącej presji, która zmusza je do autorekonstrukcji; jeżeli przystaną, żeby odpocząć, żeby być tym, czym już są, zostaną zdmuchnięte z powierzchni ziemi”⁴¹.

Tragizm rozwoju miał w świadomości pozytywistów jeszcze potworniejszy obraz, ponieważ z siłami modernizacji sprzymierzone były siły polityczne państw zaborczych. Pozytywiści wpadali więc w podwójną pułapkę: propagując ideę nowoczesnego społeczeństwa z jego racjonalnymi, głównie ekonomicznymi, stosunkami, przyspieszali odchodzenie świata kultury szlacheckiej; równocześnie jednak odkrywali, że sprzyjają w ten sposób zagładzie rodzimej kultury, dokonywanej systematycznie przez państwa zaborcze.

Na przykładzie literackich obrazów pracy widać, że pozytywiści podscyili lęki przed nowoczesnością, spotęgowali obawy przed „schin-szczeniem” i „zżydzeniem” społeczeństwa, co znaczy dla Sienkiewicza: nie mieć ideałów innych niż praca i zysk⁴². W efekcie odkrywa-

⁴¹ M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*, dz. cyt., s. 100.

⁴² W liście do Stanisława Witkiewicza z 7 grudnia 1880 r. pisze o znanym malarzu znamiennie zdanie:

„W Chełmońskim jest dwóch ludzi: artysta i businessman, więc dla niego Paryż dobry, ty nie jesteś businessman – a przynajmniej nie lepszy ode mnie” (*Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 46).

Francuzi są dla niego nacją szczególnie zdeprawowaną przez kult pieniądza. Relacjonując w 1878 r. obrady Kongresu Literackiego, pisał złośliwie: „Uchwałę, wzbraniającą przekładów za darmo, popierali szczególnie gorliwie Francuzi, z mniej zresztą szlachetnych pobudek, chodziło im bowiem głównie o franki, z których, jak im się zdaje, cały

ją pesymizm tkwiący w idei postępu, który oparty jest wyłącznie na rozwoju gospodarczym, a my – czytelnicy, odkrywamy genealogię naszego, późnonowoczesnego „końca historii”, tj. „punktu, w którym dobrobyt traktuje się jak oczywistość i nie ma już nic istotnego do zrobienia”⁴³.

Niepewność pozytywistów co do krzepiącej idei postępu rozstrzygną ich następcy. Modernizm krytyczny, za jaki uważać można Młodą Polskę, rozpoczyna się m.in. od zakwestionowania wyłącznie pozytywnej funkcji pracy. Wacław Berent w swoim debiucie powieściowym pt. *Fachowiec* wypełnił sceptycyzm Prusa i Sienkiewicza radykalną i gorzką opowieścią o niszczącej fikcji pozytywistycznych haseł pracy organicznej. Bohater powieści Kazimierz Zaliwski, pod wpływem powieściowych ideologów pracy, porzuca myśl o studiach i zostaje ślusarzem. Początkowy entuzjazm przeradza się we frustrację. Nie dość, że bohater Berenta traci poczucie swej społecznej odrębności, to jako inteligent-robotnik czuje się w społeczeństwie równie dziwną hybrydą, co szlachcic-kupiec. Podobnie jak u Prusa, Berent nie szczędzi swemu bohaterowi upokorzeń przyuczania się do zawodu, wstydu dyletantstwa, chodzenia w cylindrze. Berent już wie, że pierwszą ofiarą wielkoprzemysłowego podziału pracy jest indywidualność robotnika, zaś jego ideałem, z punktu widzenia pracodawcy, jest wyspecjalizowany, tani pracownik, łatwy do zastąpienia kimś innym po krótkim przeszkoleniu.

Aczkolwiek jestem już wytwórcą tak zwanych bogactw materialnych, to jednak na tym stanowisku wielu mnie zastąpić może (i wielu też zastępuje).⁴⁴

Odrębnym wątkiem dialogu Sienkiewicza z kulturą francuską jest jego stanowisko wobec modernistycznych prądów w literaturze i malarstwie. Choć nie doceniał rangi modernistycznego symbolizmu, widział w nowej fali poetyckich debiutów oznakę przewyciężenia natu-

świat ograbia ich bezkarnie” [Kongres Międzynarodowy Literacki w Paryżu, D XLIV 115]. W tych poglądach na determinujący wpływ charakteru narodowego jest Sienkiewicz nieodrodnym pozytywistą. Był to wszak pogląd Taine’a o decydującym wpływie zbiorowości (rasy, kultury, narodu) na duchowość człowieka (T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 44).

⁴³ M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”, dz. cyt., s. 103.

⁴⁴ W. Berent, *Fachowiec*, Warszawa 1956, s. 98.

realistycznego paradygmatu, a tym samym pewną bliskość w stosunku do „nurtu idealnego” we własnej twórczości⁴⁵. Podobne wątpliwości budzi w nim malarstwo impresjonistyczne. Sienkiewicz, ceniący sztuki plastyczne, zachowuje dystans wobec przemian w technice pejzażu, jakie wniósł impresjonizm. Trafnie identyfikuje ten nurt jako kulminację poetyki realistycznej, ale irytuje go sprowadzenie działania artystycznego do rejestracji fizjologicznych procesów widzenia. Malarz Świrski w noweli *Na jasnym brzegu* wypowiada prawdopodobnie poglądy samego autora na nowe nurty w malarstwie: niechęć do impresjonizmu, podziw dla malarstwa angielskiego i dezaprobatę wobec wtórności polskich artystów.

Z wyjątkiem kilku lub w najlepszym razie kilkunastu – ogół się składał z ludzi zdolnych, ale bezmyślnych, nadzwyczaj mało rozwiniętych i pozabawionych wszelkiego wykształcenia. Ci żyli zwietrzalymi już nieco okruszynami doktryn spadających z francuskiego stołu, nie przypuszczając ani na chwilę, by można było coś samodzielnego o sztuce pomyśleć, a tym bardziej samodzielnie, po polsku ją tworzyć [*Na jasnym brzegu*, D VI 186–187].

Refleksja estetyczna nieustannie rozprzestrzenia się tu na kwestie społeczne, narodowe, dziedziczne. Polak ukazany zostaje pomiędzy Anglią i Francją i gorzko opisany jako pies zjadający okruszki z pańskiego stołu – alegoria nieautentyczności kultury polskiej. Wyczulony na tę cudzożywność, Sienkiewicz nie chce dostrzec żadnych powinowactw z twórczością Huysmansa, który jako autor *Na wspak*, mógł stanowić paralelę dla historii Leona Płoszowskiego w *Bez dogmatu*. Kwalifikuje Huysmansa jako ucznia Zoli, a jego książka wydaje mu się „dziwaczna – aż do chińszczyzny lub potworności. Nie jest ona ciekawa sama przez się, ale jako objaw. [...] Ten pan jest tak przerafinowany, że aż zdeprawowany – ale w nim nic nie ma” [Li II/2, 223] – charakteryzuje utwór w liście do Janczewskiej.

„Uczeń Zoli” – ten zwrot dyskwalifikował jakiegokolwiek związeki z problematyką jego własnej twórczości. Zarazem żaden z wstę-

⁴⁵ „Patrz na ostatnie książki Bourgetów, Rodów, Barrèsów, Desjardinsów, na poezje Rimbauda, Verlaine’a, Heredii, Malarmego a choćby Maeterlincka i jego szkoły. Co w nich jest? Poszukiwanie nowej treści i nowych form, gorączkowe poszukiwanie jakiegoś wyjścia, niepewność, gdzie się zwrócić i gdzie szukać ratunku: czy w mistycyzmie, czy w wierze, czy w obowiązkach poza wiarą, czy w patriotyzmie, czy w ludzkości? Przede wszystkim jednak widać w nich niepokój ogromny” [*Listy o Zoli*, D XLV 130].

pujących modernistów nie wydawał mu się równie ważny, co Zola. Na temat sądów Sienkiewicza o Zoli napisano wiele i nie ma potrzeby ponownie przedstawiać tej narracji⁴⁶. Natomiast wystąpienia te umieszczone w rozległym kontekście całej jego publicystyki i epistolografii pokazują, że Zola nie jest jedynym zagrożeniem, jakie niesie dla Polaków literatura francuska. Sienkiewicz podziwia jego talent, kpi z marnych przeciwników, imponuje mu nawet wulgarna tężyzna tego pisarstwa („z jego utworów, przebija jakaś siła brutalna a chłodna” [MLA 89])⁴⁷, ponieważ – powtórzmy – jego spór z Zolą nie jest wyłącznie estetyczny, ale fizjologiczny.

Warto więc dla odmiany przyrzeć się owym tekstom, przystawiając im kontekst całej publicystyki i epistolografii autora *Krzyżaków*, które to pisma pokazują, że atak Sienkiewicza na kulturę francuską nie zaczął się od Zoli, ale od powieści Paula de Kock i operetek Offenbacha. Obaj twórcy są dla autora *Trylogii* przykładami zgubnego wpływu popularnej kultury francuskiej na dwie grupy odbiorców: młodzież obojga płci oraz niewykształconych dorosłych. W felietonach drukowanych w „Gazecie Polskiej” w 1875 r. tropi główne typy czytelników podobnej literatury:

Kto będzie czytał?

Młode pokolenie. Uczniowie gimnazjum naprzód, a potem kontrabanda przekradnie się na jedną i drugą pensję żeńską – i oto gotowi czytelnicy. A to rzecz zmienia. W ręku takich czytelników pan Paweł [de Kock] jest znów arcy niemoralnym i szkodliwym pisarzem. Jest sobie w swoim czasie tym, czym dziś w muzyce jest Offenbach. Dobrze się przypatrzyszwy znajdziesz tam i pewną moralność, i satyrę, i trochę poezji – ale na pierwszy rzut oka widać przede wszystkim podkasane spodniczki [Cho II 51].

Groźniejszym konkurentem dla poważnego dyskursu pozytywizmu są operetki Offenbacha i jego naśladowcy. Przewidując zgubny wpływ tych produkcji, Sienkiewicz odkrywa obosieczność sceptycz-

⁴⁶ M.in.: J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 22–30; T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., Wrocław 1979; I. Gorski, *O Sienkiewiczu i Wiesielowskim*, Warszawa 1986, s. 66–74; J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*. *Studia*, Warszawa 1974.

⁴⁷ Nawet z inwektyw miotanych na twórczość Zoli przebija podziw Sienkiewicza dla jego talentu: „Dochodzę do przekonania, że jest to wprawdzie utalentowany, ale jeszcze bardziej głupi doktryner, głupi taką głupotą kwadratową, ciężką i niewzruszoną jak bloki kamienne. Ta właśnie masywność jego głupoty imponuje ludziom. Że przy tym jest bezwstydnym, to już z tego samego wynika” [Li II/2, 234].

nego dyskursu, który odczarowuje świat nie tylko z zabobonu, ignorancji, idealistycznych tęsknot poznawczych, ale – sprzymierzony z dowcipem – wykpiwa każdy ideał, także naukowy.

Offenbachiaady stokroć są szkodliwsze ze względu na sceptycyzm ogólnozyciowy, jakim są wszystkie przepełnione. Dla człowieka wykształconego są one tego sceptycyzmu tylko wynikiem, ale dla prostaczka są elementarzem, na którym uczy się czytać, że wszelkie ideały, wszelkie potężne i chleb duchowy dla społeczeństw stanowiące idee są to rzeczy, z których się tylko śmiać, a nie wierzyć w nie wypada. Prostak uczy się z nich, że trzeba tylko jeść, pić, używać i kochać piękne dziewczyny, a głupstwem i śmiesznością jest szanować, co dotąd szanował, wierzyć, w co dotąd wierzył, pragnąć, czego dotąd pragnął, i spodziewać się tego, za czym dotąd tęsknił. Inaczej jeszcze da się ta nauka wyrazić: bądź takim, jakim ci w danych okolicznościach i warunkach być najdogodniej; baw się dobrze i nie zwracaj sobie głowy niczym ważniejszym.

Niebezpieczna nauka, zgubna, zubożniająca masy i zmieniająca je w zwierzęta [Cho II 121].

pozytywizm spotyka zatem swój szyderczy cień – antymetafizyczny sceptycyzm w wersji „pop”. Sienkiewicz nie miał wątpliwości, że to spadek po francuskim oświeceniu, a zwłaszcza po Rewolucji. W późnej, niedokończonej powieści *Legiony*, stary szambelan – frankofil stwierdzi cynicznie:

My przestaliśmy wierzyć i nam było wolno, ale gdy motłoch przestał wierzyć, wówczas nic nie mogło się ostać. Nie nasza to wina, żeśmy panów filozofów czytali, ale to, żeśmy pozwolili ich czytać [L 26].

Do szeregu złych duchów literatury francuskiej dołącza Dumas syna⁴⁸, głównie jako autora *Damy kameliowej*, co zastanawia, kiedy pamiętamy, jak Sienkiewicz wielbił Helenę Modrzejewską właśnie za rolę Małgorzaty Gautier⁴⁹. Mimo wyraźnego moralizowania na temat

⁴⁸ „Przed wszystkim zastrzegamy się przed Dumasem synem. Nie znam utworów, które by na zepsucie smaku ogólnego silniej wpływać mogły, zwłaszcza tam, gdzie trafią na umysły niewykształcone, proste i łatwo otumanić się dające błyskotliwą szatą paradoksów, rzekomo szlachetnymi uniesieniami i czynami, pseudopoświęceniem i pseudouniewinnieniem jednostki w imię wadliwego ustroju społeczeństwa” [Cho I 173].

⁴⁹ W bieżącej felietonistyce Sienkiewicza, z lat 1879–1880, Modrzejewska zajmuje – obok głodu na Śląsku – najwięcej miejsca. Oto jeden z przykładów: „Po przedstawieniu *Damy kameliowej* w Ameryce, gdy wszystkie dzienniki pełne były pochwał i największych uniesień dla Modrzejewskiej, wycinki zawierające recenzje wysłane zostały przez miejscowe redakcje Dumasowi, który też napisał do Modrzejewskiej list dziękczynny. Przez

obyczajowej deprawacji ukazywanej w tego typu literaturze, Sienkiewicz nie tyle troszczy się o dobre wychowanie młodzieży, ale obawia się, że istotny przekaz literacki czy publicystyczny musi ponieść klęskę w starciu o dusze niewyrobionych odbiorców. Polskie społeczeństwo nie może sobie pozwolić – jego zdaniem – na „boską głupotę” operetki czy pieprzną farsę bulwarową. „Wojna, miecz, ogień sroży się nad krajem, a w powieści przyjaciel żonę mężowi bałamuci; nastaje rzeczpospolita, walka partyj, korab narodowy, bity wichrami, chwieje się, przechyla, skrzypi, a przyjaciel żonę bałamuci” [Z *Paryża*, D XLIV 154] – pisał w korespondencji z Paryża w 1879 r.

Sienkiewicz nie tylko broni polskiego czytelnika przed słodką trucizną francuskiej kultury masowej i jadem naturalizmu, ale szuka tam również sojuszników. Szybko rozpoznaje anty-Zołowską tendencję powieści Edmunda Abouta: *Le roman d'un brave homme*, a jednak nie widzi w nim własnego sprzymierzeńca ze względu na słabość artystyczną powieści. Autor „napisał książkę moralną wprawdzie bardzo – ale... nudną” [MLA 89]. Słabość literacka znajduje – zdaniem recenzenta – potwierdzenie w fizjologicznej przewadze Zoli nad Aboutem

Gdy sobie przypomnę twarz Abouta, zażywną, okrągłą, rumianą, o czarnych oczach błyszczących dowcipem – twarz porządnego *bourgeois*, i zestawię ją z obliczem Zoli, z którego, jak i z jego utworów, przebija jakaś siła brutalna a chłodna, nie mogę oprzeć się myśli, że About przegra powieściową wojnę z Zolą [MLA 89].

Natomiast najbliższym sojusznikiem jest mu Alfons Daudet, o którym pisze, że „stoi wyżej nie tylko od chłystków naturalizmu, ale i od prawdziwie utalentowanego Zoli. Zola widzi przede wszystkim materialną, grubą i jaskrawą stronę natury – Daudet czuje jej duszę” [MLA 202]⁵⁰. Daudet użyty przeciw Zoli wydaje się krytycznoliteracką donkiszoterią. W tym starciu Zola to waga ciężka, a Daudet najwyżej średnia. Ale kiedy pomyślimy dłużej o podobnej konfrontacji, staje się jasne, że Sienkiewicz dobrze wybrał sobie sojusznika.

Dumasa wieści te dostały się prawdopodobnie do Sary Bernhardt. Stąd jej ochota do zobaczenia przyszłej rywalki w Anglii i Ameryce” [Wb I 16].

⁵⁰ Jego podziw dla Daudeta był przyczyną komicznych sporów pisarza ze szwagierką Jadwigą Janczewską, która kpila z jego gustu. Zwłaszcza wyrzucała mu zachwyt nad powieścią *Immortel*, która jest ostrą satyrą na Akademię Francuską. „Dick przeprasza za to, że Daudet napisał *Immortela*” [Paryż, 25 października 1888 r., Li II/1, 595].

Ten rówieśnik Zoli (obaj urodzeni w 1840 r.) miał doświadczenie życia wśród biedoty i drobnomieszczaństwa, zmysł obserwacji, notatniki pełne zapisków (jak przystało na naturalistę), ale równocześnie był wrażliwy, poetycki i dowcipny. Jego realistyczne, często pesymistyczne fabuły (*Jack* 1876; *Nabab* 1877; *Ewangelista* 1883) mają mocny kontrapunkt stylistyczny, który odbiera tym historiom ich bezadziejną negatywność. Gustaw Lanson pisał o stylu Daudeta, że jego zdanie „jest zawsze jasne, naturalne i pełne wdzięku. Jest to zdanie malarza i zarazem poety; malarza, który umie patrzeć i pokazywać, poety ironicznego, a zarazem bardzo wrażliwego. Daudet używa najróżniejszych rejestrów: od błazeńskiej przesady do wzlotów najdelikatniejszej fantazji; cechuje go również urocza świeżość uczucia i głęboka solidarność z cierpiącymi”⁵¹.

Kwietystyczny opis Lansona świetnie koresponduje z zachwytem Sienkiewicza, którego klasycystyczne pragnienie równowagi rozpoznaje w Daudecie członka tego samego klanu pisarzy, którzy – jak Anglicy – „wyrobili sobie sposób pisania niezmiernie przedmiotowy, wobec którego autor ze swoimi postulatami znika zupełnie, a postacie kreślone w powieści wysuwają się na pierwszy plan z taką indywidualną i typową wyrazistością, że stają się niemal osobami rzeczywistymi” [MLA 178]. Podziw dla Daudeta wynika zatem z jego koncepcji języka powieściowego, metody, która „jest tak doskonała, że jej nie widać i właśnie wydaje się największą prostotą, naturalnością i konsekwencją” [MLA 201]. Sienkiewicz ceni u niego także tematyczną równowagę, która sprawia, że proza ta eksponuje zmysłową urodę świata, ale bez ukazywania potwornych patologii zwierzęcej natury człowieka; rozkosz sprawia czytelnikowi smakowanie języka, który nie napawa wstrętem, ale pozytywną przyjemnością. Znużony realizmem Orzeszkowej, pisząc o Daudecie, Sienkiewicz odzyskuje wigor, a jego styl tętni odwzorowaniem radości lektury, jakiej dostarczyła mu powieść *Numa Roumestan*:

Wszędzie pełno ruchu, życia, wesołości, światła, powietrza, błękitu. [...] Wszystko tam zlewa się w jedność, w jakiś związek nieba, ziemi, słońca i ludzi, w jakąś prawdziwie południową duszę. Ten związek, to poczucie całości wynosi z opisów każdy czytelnik, wrażenie zaś to – jest tajemnicą twórczości autora [MLA 202].

⁵¹ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie* (I wyd. 1894), przeł. W. Bieñkowska, Warszawa 1971, s. 568.

Ukochaną przez Sienkiewicza książką Daudeta była trylogia o Tartarenie z Taraskonu (*Tartaren z Taraskonu; Tartaren w Alpach i Port-Taraskon*⁵²) – prowansalskim, dziewiętnastowiecznym mieszcuchem, którego postura, zamiłowanie do łgarstw i biesiadowania bardzo przypomina Zagłobę⁵³. Nieco skrywana przez Sienkiewicza adoracja pisarstwa Daudeta, daje wgląd w oczekiwania, jakie autor *Trylogii* żywił wobec literatury, jako czytelnik i pisarz. Stawiając pytanie, jaka ma być rola sztuki w życiu indywidualnym i społecznym? – odpowiada: ma sprawić, abyśmy mówili życiu: „tak”; nie z obowiązku, poczucia winy czy pod wpływem iluzji, ale dlatego, że sztuka daje nam szansę zobaczyć – sprzymierzonych – jednostkę, naturę i historię. Jego koncepcja sztuki ma wyraźny rodowód klasycystyczny i ma być przeciwwagą dla życia przenikniętego żywiołem natury, odebranej człowiekowi przez Darwina. Jak napisze w *Liście z Rzymu*, ład klasycznej architektury pociąga go i koi, gdyż w niej „nie ma żadnej poszczegółnej myśli [...] literackiej, która by podporządkowała inne i starała się wyłącznie przemówić; jest tylko jedna ogólna myśl boskiego ładu w stosunku do człowieka i natury” [*List z Rzymu*, D XLIV 168–169]. Sienkiewicz nie odrzucił nigdy sceptycznego fundamentu swej biografii intelektualnej, ale z dziecięcym uporem przeciwstawiał mu się, czyniąc z literatury broń przeciw zimnemu opisowi natury i historii. Świetnie wyczuł to Brzozowski, pisząc o wspólnych cechach klasyków naszej literatury:

Być może najgłębszą z tych cech jest jakaś dziwna ufność. Jest nienaruszona i zasadnicza wiara w dobro świata i pogodę.⁵⁴

Znamienne, że niemal to samo powtórzył Czesław Miłosz, w jednym z ostatnich swych wywiadów: „Nie wykpiwałbym polskiej pocziwości. Kryje się w niej coś bardzo głębokiego: poczucie, że świat jest zasadniczo dobry, bo takim go Bóg stworzył. Rosjan natomiast fascynowało zło”⁵⁵. Tak, tak – przytaknąłby im sam Sienkiewicz, „zło leży nie w poszczególnych wypadkach, ale w tym, że w dusze ludzkie spływa

⁵² *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (1873); *Tartarin sur les Alpes* (1886); *Port-Tarascon* (1890).

⁵³ Por. rozdział „Śmiech Zagłoby”.

⁵⁴ S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz*, w: *Dzieła*, pod red. M. Sroki, *Współczesna powieść i krytyka*, wstępem poprzedził T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 85.

⁵⁵ „Nie wolno mi brata mego zasmucać”. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 34, s. 13.

nieślęciany pesymizm i pogębienie, że zatracą się w nich urok życia, nadzieja, energia, ochota do życia, a zatem i do wszelkich wysiłków w kierunku dobra” [*Listy o Zoli*, D XLV 135–136]. To pozytywizm zredukowany do hybrydycznego projektu twórczości i życia, w którym dałoby się pogodzić dwie bliskie pisarzowi postawy: intelektualny liberalizm i emocjonalny konserwatyzm. Przypomina tym jednego ze swych pierwszych bohaterów – Iwaszkiewicza z *Humoresek*..., który był człowiekiem postępu, ale postawa nowoczesnego kosmopolity zagrażałaby jego narodowej tożsamości, a wtedy odzywało się serce i „stawało wówczas na kotwicy przeszłości” [*Dwie drogi*, D I 264].

Nikt równie sugestywnie, co autor *Trylogii*, nie reprezentuje tak znamienego dla kultury polskiej wahania między pragnieniem podążania za cywilizacją Zachodu a lękiem, że nowoczesność, nazbyt pospiesznie Polsce zaszczepiona, zwiedzie nas na kulturowe manowce i skusi do porzucenia ciężącego depozytu przodków. Sienkiewicz – człowiek nowoczesny, ceniący komfort, kulturę techniczną, poszanowanie prawa – lęka się dla Polski nowoczesności niewczesnej. Jest przy tym przekonany, że źródłem największego niebezpieczeństwa i największej pokusy jest dla nas Francja, jednakże nie ta rzeczywista, ale Francja interioryzowana w umysłowość współczesnych mu Polaków za sprawą ich niesamodzielności, kompleksów, niewiary we własną, przeszłą i przyszłą, wielkość. Inaczej mówiąc, Sienkiewicz walczy z Francją, która jest winą współczesnych mu Polaków⁵⁶.

⁵⁶ Jego niechęć do Francji ma też całkiem osobisty wymiar, który objawia zwłaszcza korespondencja z tłumaczami: Antonim Wodzińskim i Bronisławem Kozakiewiczem. Rozdrażniony sugestiami o dokonanie skrótów w tekście *Rodziny Polanieckich* na potrzeby czytelnika francuskiego pisze do Wodzińskiego:

„Wyznaję, że drażni mnie nawet myśl, że jakimś francuskiemu wydawcy lub redaktorowi może wydawać się, iż mnie lub jakimkolwiek polskiemu pisarzowi koniecznie potrzeba do szczęścia i sławy, by go czytali Francuzi” [12 kwietnia 1898, Ko II 292]. Dwa lata później niechęć radykalizuje się:

„Każda powieść moja tłumaczona robi mi takie wrażenie, jakby uczciwa polska dziewczyna ze szlacheckiego domu występowała publicznie przed paryskimi tłumami – i chciała się im podobać. A jak dalece o to nie dbam, nie umiem nawet wypowiedzieć. Raczej jest mi to wstrętne [do Antoniego Wodzińskiego, 6 sierpnia 1900, Ko II 310–311]. Kozakiewiczowi wyznaje ogólne uprzedzenia do przekładania swoich powieści, choć powodem są raczej niektóre krytyczne recenzje *Quo vadis*:

„Najzupełniej szczerze Panu mówię – że osobiście widok mojej książki tłumaczonej na jakikolwiek język nie sprawia mi żadnej przyjemności – a jeśli chodzi o literaturę polską, i ta nie potrzebuje się do cudzych gustów przykrawać – ani wyszukiwać sposobów,

3. Muskūły myślenia

Odwrót od Francji zbiega się ze zmianą formy powieści. Krytyka naturalizmu nie pozostawiała mu wyjścia, gdyż odrzucając nowoczesność literacką w wersji francuskiej, deklarował jasno odejście od realizmu współczesnego, który począwszy od Balzaca przez Stendhala, Flauberta aż po Żołą, wytyczał reszcie literackiego świata wzorzec rozwojowy powieści. Znakomicie obeznany z powieścią francuską Sienkiewicz lekceważy uniwersalność jej estetycznych osiągnięć. Jest ich świadom, ale pomniejsza rangę tych dokonań, odnosząc je do projektowanych przez siebie potrzeb i oczekiwań polskiego czytelnika. Z maniakalnym uporem twierdzi, że słabe, wyczerpane polskie życie nie jest w stanie strawić tego pokarmu; lęka się, że radykalność naturalistycznego obrazowania zostanie uznana za wiarygodne rozpoznanie natury rzeczywistości.

W swych felietonach i reportażach z lat 70. tropi przejawy słabości polskiego życia społecznego. Obsesja na punkcie biologicznej tężyzny, a raczej jej braku wśród współczesnych mu Polaków, stanowi klucz pozwalający zrozumieć jego projekt sanacji z użyciem literatury. Dlatego, próbując wytyczyć genealogię idei „krzepienia serc”, komentarz nieustannie opuszcza terytorium literatury, ponieważ epistolografia i felietonistyka Sienkiewicza zawierają wiele użytecznych tropów, które wiodą do zrozumienia głównej idei jego pisarstwa. Jeszcze na długo przed zwrotem ku historii mnożą się w jego twórczości figury „krzepy”. Walczy na przykład z przesądem, że jazda konna nie nadaje się dla kobiet, ponieważ jest szkodliwa i nieprzyzwoita. Aby wykazać bezsens tego zabobonu, podaje przykład wielbionej przez siebie Anglii, gdzie kobiety „od dzieciennego prawie wieku uganiają się na ogromnych *hunterach* po Hyde Parku, a potem, wyszedłszy za mąż, wydają na świat więcej, i to zdrowszych dzieci aniżeli nasze anemiczne kobiety” [Wb I 213]. Sławiony w *Trylogii* kunszt polskiej jazdy objawia się już w felietonie o wystawie koni, na której najlepszym jeźdźcem okazał się Stanisław Niemojewski, który jeździł „przepysznie, nie po angielsku lub w ogóle po zagranicznemu, ale po szlachecku, z fantazją i dzielnością przypominającą dawne czasy. Siła takiej

za pomocą których mogłaby się podobać. Jest to sobie taka dama, której to wszystko jedno” [26 IX 1900, Li III/1, 193].

jazdy i rycerskość przewyższa absolutnie wszystkie inne metody i dowodzi, że kiedyś, jak było zresztą ogólnie przyznano, mieliśmy najlepszą” [Wb I 222]⁵⁷.

Plodność kobiet i tężyzna mężczyzn należą do tej samej sfery symbolicznej, która ma wyrazić metafizykę biologicznej krzepy – zaniedbany fundament narodowego trwania w czasie zniewolenia. Uderza w tym projekcie pomieszanie porządków: symbolicznego z realnym. Wielowiekowa przewaga polskiej szkoły jazdy konnej napotyka na trywialną przeszkodę w postaci hodowlanej zapaści, jaką reporter obserwuje na wystawie. Ubolewa, ale nie dziwi się, że nagrody zdobyły konie z zagranicznych hodowli; nawet ma nadzieję, że za sprawą importu tych świetnych okazów „prędzej zacznie znikać rasa owych naszych chłopskich koników, czyli tak zwanych chmyzów, słabych, nędznych i mało użytecznych” [Wb I 222]. Dyskurs patriotyzmu gospodarczego tylko częściowo motywuje troski pisarza. Oglądając wystawę rolniczo-przemysłową w Kaliszu, wstydzi się, widząc niemieckie ekspozyty, które są „świadectwami inteligencji, bogactw i pracy” i przytłaczają polskie produkty: „marne, ubogie, wątłe, również prawdziwe świadectwa ubóstwa i obliczonej z dnia na dzień wegetacji” [Cho II 16–17]. Wbrew pozorom nie widzi w tym przejawów groźnej ekspansji kolonizacyjnej Prus, ale coś bardziej pierwotnego niż państwo i polityka. Tłumaczył wszak w jednej z korespondencji amerykańskich: „że ta walka o istnienie, że ta staranność w podtrzymywaniu życia, ta dziwna energia nie ma w sobie nic indywidualnego: że to objaw jakiejś ogólnej zasady, świadomej siebie czy nieświadomej, ale stanowiącej istotę wszechżycia” [LPA 170]. Lęka się więc przegranej w kosmicznym procesie ewolucji, który ogarnia także narody – etniczne odmiany ludzkiego gatunku. „Ukąszenie darwinowskie” jest dla pokolenia Sienkiewicza nieuleczalne. Biologiczna tężyzna przekłada się w tym dyskursie na bezpośrednią korzyść ekonomiczną. Ludzkie, czyli sztuczne, karmi się i korzysta z tego, co naturalne. Teoria ewolucji, która zerwała pozytywną jedność natury i człowieka, jeszcze bardziej uwrażliwiła na tę – dramatyczną teraz – więź. Prywatne poglądy Sienkiewicza są w tym względzie identyczne, co pokazuje fragment listu do Karola Potkańskiego, którego napomina, że „zdrowie jest największym kapi-

⁵⁷ „Zali prócz jazdy, nie masz w nas nic dobrego” [P II 168].

tałem zakładowym w stosunku do przyszłości i pierwszorzędną wartością ekonomiczną” [11 X 1899, Li III/3, 149].

Inaczej jednak niż w naturze, krzepa duchowa i fizyczna człowieka nie jest naturalna w nowoczesnym społeczeństwie, ale sztuczna, wymagająca pielęgnacji, ćwiczeń i kształcenia. Kondycja człowieka nowoczesnego ma skłonność do słabości i atrofii. Aktywność, produktywność, społeczne zaangażowanie jest czymś wymuszonym, rzadziej naturalną skłonnością jednostki. Kiedy w grudniu 1880 r. informuje Stanisława Witkiewicza o planach nowej powieści, pisze, że jej bohater będzie „typem człowieka nowożytnego”, „nowym Hamletem”⁵⁸. Ostatecznie *Bez dogmatu* ukaże się drukiem dopiero w 1891 r., ale jest niezwykle ważne, że plan powieści rodzi się jeszcze przed napisaniem *Trylogii*, która ma być antidotum na „sceptycyzm i pesymizm życiowy”, ponieważ – zdaniem pisarza – coraz większa popularność tych postaw sprawi, że „im bardziej refleksja będzie brać górę nad krewkością, tym zrozumialszym będzie Hamlet, tym więcej psychologicznych nici zeznania połączy tę zamyśloną i zboląłą postać z nowożytnymi ludźmi” [MLA 164]. Powtórzona została przez Spasowicza i Sienkiewicza klasyczna interpretacja Goethego umieszczona w *Latach nauki Wilhelma Meistra*. Stamtąd pochodzi stwierdzenie, że Hamlet to: „wielki czyn włożony na duszę, która do czynu tego nie dorosła”⁵⁹. Współczesnym typem tak zdefiniowanego Hamleta był wspomniany już przyjaciel Sienkiewicza – Karol Potkański, o którym napisał w liście do Janczewskiej następująco:

Wczoraj powiedziałem mu, że jego pesymizm płynie z tego, że nie ma konkretnych obowiązków i konkretnego życia, zatem, nie będąc egoistą, musi jednak kontemplować siebie samego. – Bardzo to dobry chłopiec, ale myślenie jego ma tylko nerwy, a nie ma mięśni [Li II/2, 298].

Diagnostując umysłowość Potkańskiego, używa Sienkiewicz zaskakującej metafory: „mięśnie myślenia”, inaczej mówiąc „mózgowa krzepa”. Dezaprobatą wobec słabości przyjaciela kwestionuje rozdział

⁵⁸ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882, dz. cyt.*, s. 58. Pomysł dzieła zrodził się więc już wtedy, a nie dopiero w 1889 r. (zob. T. Bujnicki, *Wstęp* do edycji powieści w serii „Biblioteka Narodowa” nr 301, seria I, Wrocław 2002, s. XI). Właśnie omawiane w XIX tomie „Niw” z 1881 r. odczyty Spasowicza o *Hamlecie* należy uznać za jedną z głównych inspiracji do napisania *Bez dogmatu*.

⁵⁹ J.W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra. Fragmenty*, przeł. P. Chmielowski, w: *Dzieła wybrane*. T. 4, Warszawa 1954, s. 307.

na bycie cielesne i duchowe, a bardziej jeszcze stan, w którym refleksja sprzeciwia się życiu i nie wspiera ciała w jego borykaniu się z bytem. Słabość myśli, brak intelektualnych mięśni owocuje atrofią woli życia, a to znaczy, że takiej myśli bądź sztuki nie warto uprawiać. Jest to przekonanie, które nie ulega zmianie na przestrzeni całego życia autora *Quo vadis*. Omawiając przywoływany odczyt Spasowicza o Hamlecie, pisał, że „refleksja płynąca z rozwiniętej myśli przeważa w nim nad czynem płynącym z temperamentu. Nerwy przeważają nad mięśniami” [Wb II 119]. Po latach zaś powtarzał te same argumenty w liście do przyjaciela, tłumacząc mu, że jeśli myśl zwraca się przeciw życiu, źródeł obrony należy szukać w ciele: „– Kto się nie broni, ten się poddaje, a kto strzela sobie w ucho, ten przechodzi granicę. Do obrony jednak trzeba sił, a siła jest w zdrowiu – więc pierwszą rzeczą jest batalia o zdrowie” (do Karola Potkańskiego, 10 listopada 1897 [Li III/3, 100]).

Rozglądając się za antidotum, Sienkiewicz zaczyna się odwracać od postaci nowoczesnych ku przeszłości, ku postaciom – „tak wielkim, tak lapidarnym”, że wręcz niemożliwym do ogarnięcia przez ludzi jemu współczesnych, „skarłających i nie żyjących ani życiem takim, ani podobnym do dawnego” [MLA 209]. Wybiera przeszłość, bez kontynuacji lub analogii we współczesności. Realizm pozytywistyczny ze swoją skrupulatną i często nużącą sprawozdawczością przygotował dla *Trylogii* wspaniały grunt, negatywne odniesienie, które stworzyło entuzjastycznego odbiorcę tych powieści. Jeszcze zanim powstały, Sienkiewicz pisał o malarstwie Matejki zdania, które stanowiły raczej program jego pisarstwa, niż omówienie obrazu *Śmierć Leszka*, zwłaszcza że porównywał go z nowelami Orzeszkowej, „z których przemawiała drobniutka, wstrętna teraźniejszość” [MLA 213]:

Jest to po prostu ilustrowana karta starej kroniki, dająca wrażenie tak potężne, nieledwie barbarzyńskie, że prawie przygniata nowoczesne nerwy. Oto dlaczego w dzisiejszym, wycieńczonym cieleśnie i duchowo świecie francuskim Matejko nie podoba się. Jest on po prostu dla ich elegancji i kobiecej wrażliwości za ogromny, jakby za ogromny był Michał Anioł [Wb I 176–177].

Potężny efekt działania takiego przedstawienia przeszłości ma być szokiem dla nowoczesnych nerwów, zwłaszcza paryskich, „wycieńczonych cieleśnie i duchowo”, ale nie – co rozumiało – dla „męskich An-

glików”, którym podobała się *Bitwa pod Grunwaldem* [Wb I 223]. Jak widać, początkowo projekt krzepienia znużonych umysłów obrazami historii wydaje się prosty i jednoznaczny – ma przypomnieć minioną bezpowrotnie wielkość i zrodzić wstyd własnej małości oraz pragnienie powtórzenia. Przede wszystkim zaś przynieść ma wstrząs społeczeństwu, „w którym wszystko zmałało, energia i praca jest frazesem, mężczyźni chorują na nerwy i bezkrwistość” [LPA 218]. Stopniowo jednak, obok afirmacji monumentalnego ujęcia historii, pojawia się wątek bardziej kameralny, liryczny i pojednawczy. Wartość literacka udokumentowanej przeszłość polega teraz w pierwszym rzędzie na tym, że w ogóle była, a więc jest dostępna jako skończona i trwała. Namawiając Witkiewicza do podróży, sugeruje, aby w Rzymie oddał się „światu starożytnemu, bo ma on tę zaletę, że jako umarły jest niezmienny, nigdy cię nie zawiedzie”⁶⁰.

Odkrycie Sienkiewicza jest fenomenalne w swej prostocie: skoro życie jego pokolenia zostało okradzione z politycznej i etnicznej suwerenności, literatura może dokonać symbolicznej substytucji i podstawić w to miejsce, steranemu pamięcią i bieżącym doświadczeniem umysłowi współczesnego Polaka, obraz jego własnej, lepszej przeszłości, straconej, ale i niemożliwej do utracenia, która dzięki tej podwójności „świecić będzie po wszystkie czasy blaskiem miltonowskiego utraconego raju, tak dla całego społeczeństwa, jak i dla poetów” [MLA 189]. Skoro rzeczywistość życia w świecie zniewolonym nieustannie uświadamia brak podstawowych swobód, alienuje z państwa i narzuconej siłą obcej kultury, wówczas – stwierdza Sienkiewicz – „faktem jest, że tylko ta przeszłość nam pozostała; jest to jedynie zupełnie nasze” [MLA 195]. Aby ta świadomość dawała duchową siłę, trzeba czegoś więcej, mianowicie opowieści o historii tak skonstruowanej, aby mogła konkurować z wiedzą oraz aby jej przedstawienie było tak iluzoryczne i sugestywne, żeby zrodziło w czytającym poczucie, że doświadcza tej innej historii, że ona jest naprawdę jego własna, bo jako własną ją przeżywa.

Przynajmniej jeden z fragmentów *Ogniem i mieczem* można uznać za wzorcowy przykład tego rodzaju krzepiącego doświadczenia. Przebywający w niewoli kozackiej Skrzetuski jest ranny i osłabiony. Dla niego powstaje spektakl bitwy pod Żółtą Wodą. Jest dumny z pierw-

⁶⁰ *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 57.

szej wygranej potyczki, która krzepi stracone siły, ponieważ „jego husarze pokazali, co umieją, oto jego Rzeczpospolita dała opór godny swego majestatu” [OM I 196]. Narrator nawet z lekką ironizuje, kiedy mówi, że chory i słaby Skrzetuski czuje się, „jak gdyby cała ta potęga była w nim teraz” [OM I 196]. Mimo ironii dokonuje się jakaś symboliczna transfuzja mocy, której w *Potopie* doświadcza w swym ciele także Czarniecki, widząc swoich żołnierzy, gdyż „siła okrutna szła od nich, a tę siłę czuł w sobie pan kasztelan” [P III 120], a także Kmicic, kiedy czuje, jaka „siła niepokonana” tkwi w częstochowskim klasztorze. „Wstąpiło weń jakoby nowe życie i poczęło krążyć po żyłach wraz ze krwią” [P II 170]. Jak stwierdza narrator, protekcja „Panny Częstochowskiej” sprawiła, że Kmicic poczuł, jak „ogromna nadzieja wstępuje mu do duszy, że moc nadzwyczajna przejmie jego członki, moc taka, przed którą w proch musi upaść wszystko” [P III 343].

Odzyskanie utraconej mocy nie wiąże się bezpośrednio ze zwycięstwem militarnym, nie jest wyłącznie siłą potrzebną do walki, ale bardziej jeszcze do przetrwania. Skrzetuski tuż po chwili uniesienia doświadczy klęski „swoich husarzy”, a następnie towarzyszy umierającemu na rękach Czarnieckiego młodemu Potockiemu. Dzięki temu czytelnik widzi historię i jej świadka, na przemian triumfującego i upokorzonego. Ale niecierpliwy narrator nie pozwala czytelnikowi dzielić zbyt długo rozpaczki bohaterów i spieszy zapewnić, że Czarniecki, który obiecuje pomścić Potockiego, „śluby spełnił. Teraz zamiast desperacji się poddawać, pierwszy krzepił Skrzetuskiego” [OM I 199].

Obietnica narratora, że zła historia skończy się, nie dotyczy wyłącznie postaci, ale bardziej jeszcze czytelnika, który nie powinien tracić nadziei, widząc upadki i wzloty bohatera. Wydaje się nawet, że autor bawi się Skrzetuskim, dręcząc go kaprysami historii. Bitwa pod Krułą Białką ma być pewną wygraną, zatem „niedawno jeniec wleczony za kozackim taborem” czuje się na nowo „dumnym jako szlachcic-patriota, że w zwątpieniu został pokrzepion, a w wierze nie zawiedzion” [OM I 206]. Ale i to jest przedwczesne. Sygnalizuje to już styl narracji, który gra formami fleksyjnymi czasowników, które są przejęte z *credo*: „ukrzyżowan”, „pogrzebion” („pokrzepion”, „zawiedzion”). Triumf jest pozorny i Skrzetuski za chwilę zobaczy zwycięskie oddziały kozackie, a obraz ten przyprawi go o omdlenie porównane przez autora do śmierci: „oczy zasły mu blachmanem, a twarz stężała i zakrzepła, tak jak u ludzi umarłych” [OM I 208]. Powtórzy ten sche-

mat trzykrotnie, konfrontując go z informacjami o śmierci Heleny (Rozłogi, Bar, Kijów). Triumf i upokorzenie odzwierciedlają szalony rytm polskich dziejów, wobec którego można tylko uzbroić się duchowo i biologicznie, aby przetrwać. Nie zmienia tego chwilowa wygrana z konkretnymi siłami wojskowymi, ponieważ zwycięstwo i klęska to jedynie odmienne znaki jednego rytmu dziejów, którego sami nie potrafimy uspokoić.

Jaka refleksja o historii kryje się w tej niepokojącej alegorii? Czy to jakiś przykrojony dla nowoczesnego czytelnika, karłowaty mesjanizm? Czy opiera się to na powiązaniu praw historii z rytmem natury? Na tę drugą możliwość wskazywałyby rozmyślania Skrzetuskiego o rychłym końcu buntu kozackiego:

Burza nie może być trwałą, więc przejdzie – i nastanie pogoda. – Ta myśl krzepiła pana Skrzetuskiego i można rzec, utrzymywała na nogach, bo zresztą ciążyło na nim brzemie tak ciężkie, jakiego nigdy dotąd w życiu nie dźwigał. [...] Oto z przyczyny tej burzy on sam o mało życia nie stracił, sił się zbawił i popadł w gorzką niewolę właśnie wówczas, gdy mu na wolności tyle prawie, ile na samym życiu zależało [OM I 188].

Klęska polityczna bądź militarna wynikałaby z naturalnego, choć nieprzewidywalnego kaprysu dziejów. To przykład mowy ezopowej, jakiej wiele w *Trylogii*; tu jednak mamy niemal bezpośredni zwrot do czytelnika, który dzieli z autorem doświadczenie niewoli narodowej. W *Potopie* Sienkiewicz robi krok dalej i wzmacnia biologiczny parametr przetrwania w historii. Optymistyczną wizję przyszłości wkłada autor w usta Zagłoby, który twierdzi, że szczęśliwe dla Polaków zakończenie wojny jest po prostu koniecznością.

– Słuchajcie, bo tego z lada gęby nie usłyszycie, bo nie każdy umie patrzeć generalnie.[...] A ja wam powiadam tak: Wiecie, co nieprzyjaciół onych wandalich czeka? – zguba; wiecie, co nas czeka? – zwycięstwo! Pobiją nas jeszcze sto razy... dobrze... ale my pobijemy sto pierwszy, i będzie koniec [P III 322–323].

Rzyrkowne jest utożsamianie pijackiego proroctwa wypowiedziane przez postać komiczną z poglądami autora, a jednak optymistyczna diagnoza powraca w *Legionach* i to aż dwukrotnie. W dodatku wypowiedzą ją postacie poważne, reprezentujące wiedzę i doświadczenie. Najpierw Kajetan, oddając się studiom, dochodzi do przekonania, „że spełniony rozbiór kraju nadto jest przeciwny wszelkim prawom bo-

skim i ludzkim, aby mógł zmienić się w trwały stan rzeczy, że przyjdą jakieś wojny, wypadki, jakieś ocknięcie się sumienia i wielkie ruchy ludów, które zmiotą jak huragan zbrodnie i frymarki gabinetów” [L 29]. Następnie powtórzy to kapitan Bogusławski, tłumacząc Cywińskiemu i Markowi, że nawet śmierć jest konstruktywną siłą historii, jeśli stanowi część strategii przetrwania:

Oto gdy zginiecie wy obaj, gdy zginę ja, gdy zginą nas setki i tysiące, przyjdą po nas inni i polska siła się ostoi, i legia nas przeżyje. Po świecie mówi: nie masz już Polski! a Polska tu jest [L 123]⁶¹.

Kreśląc swoim współczesnym podobne przesłanie, Sienkiewicz wyhamowywał alegoryczny impet własnej fabuły, w której mogliby rozpoznać wezwanie do kolejnego powstania. Wszak w *Trylogii* unosi się powszechny duch militarizmu, a jednak powieściom zarzucano bardziej usypianie czytelnika, niż budzenie w nim woli do podjęcia depozytu heroicznych przodków.

Dokonał rzeczy niezwyklej, blokując czy raczej kanalizując w bezpieczny sposób wymowę swych wojennych powieści. Opowiedziana w nich historia nie jest już wzorem dla współczesności, nie nadaje się do naśladowania; przy swej wzniosłości jest archaiczna, na co wskazuje także podminowanie narracji bohaterskiej ironią. Nowoczesne życie, coraz bardziej trywialne i zurbanizowane, pobudza się powieściową historią, śni sny według scenariusza Sienkiewicza, ale swą przyszłość widzi raczej poprzez narastające tempo zmian niż w fantazji o powtórzeniu się przeszłości. Autor, wraz ze swym pokoleniem wyzbyty z marzeń o sukcesie militarnym jakiegoś nowego powstania, pisze literaturę, której krzepiąca rola wynika z przekonania twórcy, że skoro inni robią za nas historię, my musimy w niej przetrwać⁶².

⁶¹ Identyczną refleksję napotykamy w *Popiołach*. Wedle słów starego weterana Ojrzyńskiego, żołnierze polscy wysłani na Antyle osławiają absurdalność swego losu, mówiąc sobie:

„Zginął nas jeden tysiąc, drugi, zginie trzeci – a taki zatrwamy! Dziesiąty tysiąc, a nie, to dwudziesty z kolei przyjdzie na miejsce swoje” (S. Żeromski, *Popioły*, dz. cyt., t. II, s. 86).

⁶² Przenikliwy Brzozowski dopisał genealogię tej postawy, jednak udał, że nie widzi jej odmiennego w porozbiorowej Polsce uzasadnienia: „Od XVI wieku jesteśmy już w Europie gapiami, przyglądającymi się z paradyżu wielkiemu dramatowi świata. [...] Sienkiewicz skodyfikował, nadał kształt estetyczny temu naszemu stanowisku” (S. Brzozowski, *Sienkiewicz – pocieszyciel burżuazji*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 271).

4. O potrzebie *Trylogii* dla życia nowoczesnego

Całe szczęście, książę,
 Że los zawzięty potrafisz przełożyć
 Na harmonijny język pocieszenia.
 (W. Szekspir, *Jak wam się podoba*)

Gdy się ktoś zaczyta, zawsze albo się czegoś
 nauczy, albo zapomni o tym, co mu dolega,
 albo zaśnie – w każdym razie wygrywa.
 (MLA 5)

Literalnie „krzepić” znaczy wzmacniać, posilać to, co chore lub słabe: ciało i umysł. Wcale niełatwo zrozumieć, jak świadomość historyczna pokolenia Sienkiewicza, ukształtowana przez pamięć o wydarzeniach ostatnich stu lat, mogła zostać zastąpiona konkurencyjną wizją dziejów, która stałaby się źródłem duchowej siły i optymizmu na przyszłość. Przyszłemu czytelnikowi *Trylogii* najnowsza historia musiała się jawić jako ciemna siła od wieku niesprawiedliwie rujnująca państwo i naród.

Wybór powieści historycznej jako koronnego gatunku pchał Sienkiewicza nie tylko do zwania z doświadczeniem historycznym własnego pokolenia, ale zmuszał do konfrontacji z dwoma potężnymi przeciwnościami: romantycznym historyzmem i negatywnym stosunkiem pozytywistów do pisarstwa historycznego. Oba dyskursy o historii produkowały poczucie winy, zmuszając współczesnych do przyjęcia odpowiedzialności za polską katastrofę historyczną⁶³. Zgodnie z ideą przeniesienia winy z ojca na syna nie znika ona nigdy, ale kumuluje się w kolejnych pokoleniach, na co wskazuje choćby twórczość Wyspiańskiego i Żeromskiego.

Mimo deklarowanych różnic pozytywistyczny stosunek do historii wynikał w znacznej mierze ze spadku, jaki zostawiła romantyczna historiografia, zarówno rodzima, jak i pisana przez historyków państw

⁶³ Znamienna w tym względzie jest wymiana zdań między Muszalskim i Zagłobą, w której ten ostatni podkreśla związek pamięci i poczucia winy:

„– Częstokroć lepiej by dla człowieka było, żeby pamięci nie posiadał – zauważył pan Muszalski – ale *animalia* nawet od tego nie są wolne.

Lecz staruszek zgromił za tę uwagę sławnego łucznika.

– Gdybyś waćpan pamięci nie posiadał, tedybyś do spowiedzi chodźć nie mógł – rzekł – a wówczas byłbyś lutrom równy i godzin ognia piekielnego” [PW 516].

zaborczych. Pierwsza miała skłonność do gloryfikacji polskiego charakteru narodowego i heroizacji klęski państwa. „W ten sposób – zauważa Andrzej Wierzbicki – charakterologia stawiała się jednym z najdonioślejszych narzędzi syntezy dziejów narodowych. Nie obywało się przy tym bez wątków metafizycznych, bez »idei przewodnich« i »duchów narodowych«, traktowanych jako swego rodzaju matryce genetyczne, określające »ziemskie« właściwości poszczególnych narodów”⁶⁴. Sceptycy wątpiący w polskie i słowiańskie dziejowe posłannictwo, nie mówiąc już o bezpośrednich krytykach, narażali się na zarzut, że reprezentują tę samą „charakterologię historyczną”, tyle że przeciwnie wartościowaną i wykorzystywaną przez „oficjalną historiografię państw zaborczych, usiłującą zdjąć ze swych rządów rozbójnicze odium i wykazać, że Polska upadła »sama przez się«. Głupi naród i karykaturalny ustrój miały dowodzić, że zaborcy byli jedynie wykonawcami »wyroku historii«, a właściwie, że ów wyrok wykonał się sam”⁶⁵. W ten sposób gospodarczy i społeczni patrioci pozytywizmu, wskazując na winy szlacheckiego społeczeństwa ubiegłych wieków, zastawiali na siebie pułapkę podwójną: sytuowali się po stronie wrogiej Polsce historiografii oraz tracili jasną wykładnię polskich dziejów, rezygnując z romantycznych historiozofii literackich, z mesjanizmem na czele.

Gorzka racjonalizacja polskiej historii wcale nie chroniła przed metafizycznym horrorem. Zmieniając kierunek refleksji na przyszłość, pozytywści próbowali odciąć się od przeszłości jako od balastu krępującego rozwój społeczny. Winą polskiej historii była niedojrzałość społeczeństwa szlacheckiego, jeśli więc ma ona wrócić na tory rozwoju, trzeba tę niedojrzałość przezwyciężyć. Jak można zauważyć, inspiracją dla tej refleksji jest słynne twierdzenie Kanta, że „oświeceniem nazywamy wyjście człowieka z niedojrzałości, w którą popadł z własnej winy”. Niestety, bardzo szybko uświadamiają sobie brak bezpośredniego związku między stopniowym oświecaniem jednostki a postępem politycznym społeczeństw. Helmuth Plessner, pisząc o adaptacji tej definicji przez Kanta dla jego myślenia o histo-

⁶⁴ A. Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*, Wrocław 1999, s. 479.

⁶⁵ Tamże. Wypowie tę diagnozę w *Potopie* Wrzeszczowicz, tłumacząc, austriackiemu posłowi, dlaczego Polacy zasługują na utratę suwerenności: „Naprzód dlatego, że sami tego chcą; po wtóre, że na to zasługują” [P II 165].

rii⁶⁶, stwierdza lapidarnie, że „w Kantowskim projekcie dziejów chodzi o *happy end*, a nie o antropologiczne uzasadnienie”⁶⁷.

Romantyczny historyzm wytworzył w powszechnej świadomości inteligencji XIX-wiecznej syndrom „bezwyjściowości”, który dopadał romantycznych epigonów, szlacheckich tradycjonalistów oraz – co najdziwniejsze – młodych pozytywistów. U Sienkiewicza śladem tego jest *Latarnik*, którego bohater „stał się trochę maniakiem. Wierzył, że jakaś potężna a mściwa siła ręka ściga go wszędzie, po wszystkich łąkach i wodach” [*Latarnik*, D III 8].

Według Jerzego Jedlickiego, bezradność wobec własnej przeszłości była całkowicie zrozumiała:

Pokolenie postycziowie miało wszelako do wyboru trzy różne kano-ny narodowej tradycji pretendujące do spełnienia tej zachowawczej roli. Pierwszym i, rzec można klasycznym był [...] kanon znieruchomiłej tradycji szlacheckiej. Drugi stworzyli stańczycy, dokonując przewartościowania dziedzictwa historycznego wedle swoich kryteriów politycznego rozumu. Trzeci był romantyczny. Innych nie było⁶⁸.

Popularność historyzmu nie kończy się wraz z romantyzmem, ale przenika do powszechnej świadomości wykształconych Polaków drugiej połowy XIX w. Świadczy o tym nie tylko popularność powieściopisarstwa historycznego, ale także malarstwa czy rozmaitych form życia zbiorowego (święta, pogrzeby-manifestacje, „żywe obrazy” itp.). Stąd te dziwne idee-hybrydy polskich pozytywistów, w których postulaty zwrócenia się ku analizie aktualnej rzeczywistości lub wizje przyszłości mieszają się z kultem przeszłości i upowszechnianiem poezji romantycznej. Problem wstępnej modernizacji społecznej świadomości, z którym nie poradzili sobie pozytywiści, nie tkwił w takiej czy innej interpretacji dziejów, ale w tym, jak oderwać Polaków od kultu tradycji. Nawet radykalny Świętochowski nie zdobył się na gest od-

⁶⁶ I. Kant, *Pomysły do ujęcia historii powszechnej w aspekcie światowym*, tłum. I. Krońska, w: T. Kroński, *Kant*, Warszawa 1966, s. 178–179.

Dla polskiego kantysty, jakim jest, w pewnym sensie, Brzozowski, to był problem fundamentalny, mianowicie, jak wydobyć się z tej katastrofalnej niedojrzałości. Stąd, jeśli przypomnimy sobie jego znane zarzuty wobec twórczości Sienkiewicza, łatwo zauważamy ich filozoficzny rodowód.

⁶⁷ H. Plessner, *Aspołeczna towarzyskość. Uwagi do pewnego pojęcia u Kanta*, przeł. Z. Krasnodębski, w: *Pytanie o conditio humana*, Warszawa 1988, s. 287.

⁶⁸ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, dz. cyt., s. 315–316.

rzucenia przeszłości, która blokowała szanse przyłączenia się polskiego społeczeństwa do myślowych i cywilizacyjnych osiągnięć Zachodu. W artykule: *Tradycja i historia wobec postępu* pisał:

Czy moglibyśmy odrzucić wszystko, co dotychczas przeszłość zrobiła i zacząć robić na nowo? Nigdy. Historia jest szlakiem, po którym przeszły tysiące pokoleń; każde nowo przybywające powinno poznać cały ciąg drogi i stanąć na miejscu, gdzie się ostatni zatrzymali i dalej wytykać gościniec nauki i życia⁶⁹.

Trudno się dziwić Świętochowskiemu. Jednoznaczne odrzucenie choćby tylko tradycji przedoświeceniowej równałoby się zgodzie na przypisanie mu postawy zdrajcy polskiego heroicznego dziedzictwa, co w tych czasach byłoby synonimem sprzyjania germanizacji i rusyfikacji społeczeństwa. Ten kompleks zdrady polskiej tradycji patriotycznej trawi cały pozytywizm i jest odpowiedzialny za ideowe rozdzielenie nowoczesnej myśli społecznej i filozoficznej tego czasu.

Zbyt jednoznacznie – moim zdaniem – lokujemy w obrębie tych problemów Sienkiewicza, wyznaczając mu (jak chcieli już pierwsi polemisci *Trylogii*) miejsce najbardziej zachowawcze i obskurantkie, tzn. pisarza, który rozdmuchał na niebywałą skalę zachwyt nad Polską szlachecką XVII wieku. Prawdą jest, że Sienkiewicz szybko zwątpił w skuteczność neooświeceniowej terapii pozytywistycznej, polegającej na maksymalnej racjonalizacji dyskursu społecznego. I kiedy pozytywiści szantażują społeczeństwo żywą ciągle pamięcią o katastrofach historycznych XIX wieku, on nie tylko nie przyłącza się do tego chóru, ale ostentacyjnie porzuca tę kwestię⁷⁰.

Autor *Bez dogmatu* musiał doskonale zdawać sobie sprawę z dylematów pisania o polskiej historii w latach 80. XIX wieku. Dokonał przy tym posunięcia niezwykle i prowokującego, wybierając za temat dzieła XVII-wieczną Polskę, a za romantycznego patrona Słowackiego, który najpełniej reprezentuje romantyczny krytycyzm wo-

⁶⁹ A. Świętochowski, *Tradycja i historia wobec postępu*. „Przegląd Tygodniowy” 1872, s. 147, cyt. za J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, dz. cyt., s. 319.

⁷⁰ „Moja bitwa jest honorowa. Scytowie i Wiśliccy za mocno naciągali w znieważaniu przeszłości, więc mi się przebrała miarka i odpisałem: Bóg bowiem nieurodzonym ludziom odmówił honoru etc. Jest coś w rzucaniu się takich małych na to, co umarło i bronić się nie może. Równą mestinerią jest branie w pacht postępu” [do S. Witkiewicza, Warszawa, po 20 grudnia 1880, w: *Listy Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, dz. cyt., s. 54].

bec tradycji szlacheckiej. Przewidujący Sienkiewicz jakby zawczasu podminowywał spodziewany kult kontrowersyjnej przeszłości. Sam, jako „nowoczesny optymista”, miał dwuznaczny stosunek do sarmatyzmu i nie wydaje się, aby był jego apologetą. Kiedy czytamy listy pisarza, wyłania się z nich człowiek światowy, ceniący wygodę cywilizacji, prawo, kulturę techniczną, higienę, zdrowie. Przyznałby raczej słowom Ślaza z *Lilii Wenedy*:

Czy ja Lechita? Cóż to? Czy mi z oczu
Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,
Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,
Do ukwaszonych ogórków, do herbów?

Kultura życia codziennego w XIX w. oferowała coraz większy komfort, który doceniali nawet miłośnicy starożytności. Walter Scott, największy w XIX w. chwalcą przeszłości, sam cenił zalety życia współczesnego. Jego Abbotsford było pierwszym w Szkocji budynkiem z oświetleniem gazowym⁷¹. Mimo przywiązania do komfortu, Sienkiewicz nie jest zarazem czcicielem nowoczesności, z jej ekonomicznym, a zwłaszcza politycznym przyspieszeniem. To światopoglądowe wahanie między emocjonalnym konserwatyzmem a intelektualnym liberalizmem pozwala widzieć w całym jego pisarstwie – tak historycznym, jak i współczesnym – jeden wspólny projekt diagnostyczno-terapeutyczny. Ma on czytelnikowi podsunąć sposoby, jak się w nowoczesnym świecie zawczasu ubezpieczyć, wyhamować groźny impet skutków postępu, założyć stabilizatory pustoszącej wiarę wiedzy; a wszystko po to, aby wyposażać przeciętną, niefilozofującą jednostkę w rudymenty sensu: historii, a nade wszystko indywidualnego życia i śmierci⁷².

⁷¹ D. Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge 1985, s. 99.

⁷² Subtelności na nic się zdały i stał się, niezaznajacym spoczynku, sprawcą i najbardziej widomym reprezentantem zdziecinienia i archaiczności polskiej kultury. Świeżo pokazuje to debata o współczesnym neosarmatyzmie, publikowana w nr 87 (2008) „Przeglądu Politycznego”, gdzie nawet tak wnikliwy tekst, jak *Konstruowanie tradycji* Przemysława Czaplińskiego, nie podejmuje poważnej refleksji nad projektem Sienkiewicza i jego recepcji w nowoczesnej Polsce. Trafne skądinąd uwagi o dziwnym funkcjonowaniu *Trylogii* w PRL-u (s. 68) pokazują skuteczność koncepcji Sienkiewicza, aby za pomocą historii dawnej oderwać swoich współczesnych od historii świeżej. Jeszcze bardziej utwierdza stereotyp Sienkiewicza, jako obskuranckiego mitografa, gniewny tekst Daniela Beauvois, który czyni z autora *Potopu* symbol kraju historii zakłamej. Kłopot w tym, że Sienkiewicz zdawał sobie doskonale sprawę z pozoru powszechnej wolności szlacheckiej, któ-

Najpierw jednak musiał odczarować upiory rodzimej historiozofii, toteż jego największym osiągnięciem pisarskim w tym zakresie jest odwrócenie czy też stępienie ostrza romantycznego historyzmu. Ten ostatni ukazywał przeszłość jako dług, w który historia wtrąciła teraźniejszość. W romantycznych obrazach przeszłość heroiczna (Grecy, średniowieczne rycerstwo, powstańcy) niczym upiór nawiedza swe nieheroiczne wnuki, wywołując poczucie winy, które – niemożliwe do usunięcia czynem – przekształca się w ślepy kult tradycji, atrofie woli, kompleksy lojalizmu itp. Jak trwały to problem w literaturze polskiej pokazują pisarze epok następnych: od Wyspiańskiego, Żeromskiego po Konwickiego na przykład. Problem, przed którym stanął Sienkiewicz, polegał na tym, jak zbudować obraz przeszłości, który mógłby wzmocnić współczesne życie czytelnika z końca XIX wieku, nie będąc zarazem tej przeszłości odrzuceniem.

Historia w powieściach Sienkiewicza nie służy podtrzymaniu pamięci bliskiej przeszłości. Ta jest przecież ciągle żywa, nie trzeba jej przypominać, a nawet więcej, trzeba o niej zapomnieć, albo przynajmniej ją wyprzeć. Wraz z XIX wiekiem historia wchodzi do domu, naznaczając prywatne życie niemal każdego Polaka swym piętnem. Tej historii-upiorowi przeciwstawia Sienkiewicz własne obrazy. Historia w *Trylogii*, jej agresywna uroda, ma być przeciwniczką historii „jeszcze cieplej”, odsunąć ją, choćby na chwilę lektury, z pola świadomości.

Aby przeszłość mogła krzepić, trzeba ją oderwać od pamięci i przenieść w sferę historii opartej na micie. Trzeba o niej zapomnieć, jak pouczał Nietzsche w swym klasycznym eseju *O pożytkach i szkodli-*

ry obnaża w swym artykule Beauvois. Uważna lektura *Trylogii* pokazuje wyraźnie, w jak wielkiej zależności od magnatów tkwią bohaterowie powieści. Jeden z ostatnich przykładów, to indagacja Sobieskiego, który wypytuje Michała: „– Słyszałeś o kandydatach? Co też się między szlachtą mówi?” [PW 79].

Gdyby zaś to nie wystarczyło, przytoczmy fragment felietonu poświęcony Syrokomli, gdzie Sienkiewicz wypowiada jasno swój pogląd na rzeczywiste praktykowanie owej wolności:

„Był on szlachcicem miernego stanu, szaraczkowym – owóż i w samych tradycjach, jakie wyniósł z domu i rodu, leżały idee równości i pewnej demokracji szlacheckiej, która mało stosowana w praktyce, istniała jednak w teorii, w ideach, i skryształizowała się w przysłowiu o szlachcicu na zagrodzie. Bez kwestii, przysłowie to nie żyło nigdy życiem rzeczywistym [podkr. moje – R.K.], ale niemniej wskazuje na ideał świecący dawnej szlachetczyźnie” [MLA 188].

wości historii dla życia⁷³, który był radykalną krytyką romantycznego historyzmu. Kwestionuje tam przede wszystkim bezdyskusyjne wówczas twierdzenie jakoby świadomość historyczna była fundamentem obywatelskiej edukacji Europejczyka. Nietzsche nie głosi jednak postulatu historycznej ignorancji jako warunku szczęścia, twierdzi jedynie, że świadomość historyczności jest poza naszym wyborem. Człowiek i tak jest skazany na doświadczanie historyczności własnej oraz świata, w którym przyszło mu żyć. Przeszłość, przyswajana młodemu człowiekowi przez powszechną edukację jako historia, przygniata go i frustruje. „Dlatego – pisze Nietzsche – wzrusza nas – niczym wspomnienie utraconego raju – widok pasącego się stada albo tym bliższy jego sercu widok dziecka, które nie ma jeszcze za sobą nic przeszłego, czego musiałoby się wypierać, i bawi się w błogim zaślepieniu między opłótkami przeszłości i przyszłości. Zabawa ta jednak musi zostać zakłócona: dziecko zostaje wyrwane, zbyt wcześnie ze stanu niepamięci. Dopiero wówczas zaczyna rozumieć słowo »było«, hasło, z jakim przystępują do człowieka walka, cierpienie i przesyt, aby przypomnieć mu, czym naprawdę jest jego istnienie – nigdy nie dopełnionym *imperfectum*”⁷⁴. Krzysztof Michalski komentuje te słowa następująco:

Ta niezbędna życiu niepamięć, ta niepamięć, bez której pamięć nie byłaby możliwa, to powrót do utraconego raju dziecinnej zabawy⁷⁵.

I dalej podsumowuje:

Szczęście dziecka czy krowy i cierpienie dorosłego, dziecinna zabawa i walki dojrzałych dni, błogosławieństwo zapomnienia i widmo, ciężar i łańcuch pamięci – to dwie strony tego samego, to dwa wymiary *conditio humana*⁷⁶.

Przymus pamiętania – paradygmat edukacyjny do dziś aktualny – wtrąca nas zatem w stan udręki brzemieniem przeszłości, za którą i wobec której jesteśmy odpowiedzialni.

⁷³ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, w: *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Michalski, Kraków 1996.

⁷⁴ Tamże, s. 87.

⁷⁵ K. Michalski, *Posłowie do: F. Nietzsche, O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, dz. cyt., s. 339.

⁷⁶ Tamże, s. 335.

Tak jednak, jak świadomość historyczności, tak i zapominanie nie jest domeną naszej wolnej woli. Wyrasta bowiem jako efekt naszej aktualnej aktywności, która naturalnie opowiada się po stronie terażniejszości. Ta pozytywna „niepamięć” powstaje w świadomości podmiotu zaangażowanego w aktualność własnego życia. Sienkiewicz, którego nie pociągał antykwaryzm Kraszewskiego, który Orzeszkowej zarzucał zbytnią szczegółowość opisów⁷⁷, intuicyjnie wyczuwał niebezpieczeństwo nadmiernego obciążenia przeszłością. Literatura o historii, jaką jest *Trylogia*, oferuje grę z pamięcią i wiedzą. Pozoruje studiowanie przeszłości, podczas gdy jest tak skonstruowana, aby dać odbiorcy szansę uskołu „poza historię”. Mistrzowska fabularyzacja źródeł prowadzi do zapomnienia o niszczącej wszystko przemianie, o tym, że „czas jest w usługach śmierci, nie życia” – jak mówi Antea w noweli *Pójdźmy za Nim* [D V 104]. Aby obraz historii nie sprawiał bólu, potrzebne jest podwójne wyparcie: negatywnego oddziaływania przeszłości na terażniejszość oraz zapomnienie, że warunkiem powstania historii jest śmierć. Aby temu sprostać, narracja powieści historycznej teatralizuje trupa przeszłości, czyniąc go obcym, ale niegroźnym; aktywnym, ale nie w naszym świecie; naszym, ale za który nie jesteśmy odpowiedzialni. Taki kontakt z przeszłością powoduje „zdziecinnienie” czytelnika, które w tym rozumieniu nie jest jednak niewiedzą czy bezmyślnością, ale chwilowym zapomnieniem o jarzmie historycznego determinizmu; o tym, że czy chcemy, czy nie, zawsze już mamy jakąś przeszłość.

Sienkiewicz w swoim prywatnym sporze z romantycznym historyzmem „używa” *Trylogii* jako broni wobec traumy polskiej historii ostatnich stu lat. Przenosząc czytelnika w XVII wiek, bierze ją w swoisty nawias. Krzepienie literaturą dokonuje się tu wobec ciśnienia przeszłości jeszcze świeżej, której autor odmawia roli genealogii przyszych, nieznanych dziejów Polski, ponieważ ta świeża XIX-wieczna historia nie stanowi uzbrojenia na przyszłość. Przyszła niepodległość Polski ma inny prolog, oparty na przywróceniu zerwanej chronologii z wielkimi dziejami narodu. Tym sposobem prehistorią współczesności pokolenia pierwszych odbiorców *Trylogii* stawała się epoka odległa,

⁷⁷ Nazwał to „sprytem tapicerskim”: „Rzeczywiście, nikt tak nie mebluje pokojów, nikt z takim przepychem nie ubiera i nie czesze swoich bohaterów, jak pani Orzeszkowa.” [Pan Graba. Powieść p. Elizy Orzeszkowej, D XLV 179].

a nie ta przylegająca bezpośrednio do współczesności autora i odbiorców jego dzieła. Przemieszczenie genealogii przyszłości w wiek XVII uwalniało współczesnych czytelników dzieła Sienkiewicza od nieodwracalnego determinizmu historii bieżącej, a także od odpowiedzialności za nią. Na innym planie następowało też, na oczach czytelnika, zwolnienie jego XVII-wiecznych przodków z odpowiedzialności za ich spełnioną przyszłość – katastrofę utraty państwa.

Lektura powieści historycznej, lektura *Trylogii* po prostu, oferuje więc iluzję wymiany doświadczenia historycznego – w miejsce klęski spełnionej, czytelnik obcuje z obrazami klęski przewycięzonej, która także jest „jego własnością”, jak była nią odpowiedzialność za katastrofę państwa. Inaczej niż Wyspiański w *Weselu*, Sienkiewicz chce i potrafi wyzyskać afirmatywną i popędową siłę polskiej historii jako źródło krzepy dla wyczerpanej własnymi dziejami świadomości Polaka końca XIX w. Daje czytelnikom obraz jego przebudzonych popędów, używa literatury, aby zaaplikować mu upojną używkę, rozkołysać fantazje skarłowaciałe przez życie w niewoli. Odbiorca poddany iluzjonistycznej narracji odkrywał w sobie spadkobiercę triumfu lub konstruktywnej ofiary bohaterów broniących swej ojczyzny, wolnych obywateli suwerennego państwa. *Trylogia* zaproponowała wymianę pamięci zbiorowej Polaków żyjących w drugiej połowie XIX w., oferując jej inny, odleglejszy, a przede wszystkim szczęśliwszy, fragment. Historia krzepi więc jako obietnica nawrotu koniunktury. Jeśli przeszłość jest aktywna i odwracalna, jak chcieli romantycy, to lepiej niech się odnowi w kształcie sarmackim, pewnym siebie, suwerennym politycznie. Przedstawienie historii w *Trylogii* przypomina po części to, co Nietzsche nazywa „historią monumentalną”, która daje swemu wyznawcy poczucie, że „wielkość, która kiedyś była, była w każdym razie kiedyś możliwa, a zatem kiedyś znowu będzie możliwa”⁷⁸. U Sienkiewicza ów optymizm nie opiera się jednak na żadnych wiarygodnych przesłankach, ale na dziwnie skarłowaciałej idei „wiecznego powrotu”.

⁷⁸ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości, dz. cyt.*, s. 98.

Odzwierciedla to przekonanie dialog Skrzetuskiego i Zagłoby:

„– Bóg łaskaw! Zło mija! Bóg łaskaw! – mówił Jan Skrzetuski.

– Obacz, abyś nie bluźnił! – odrzekł mu na to Zagłoba – każde zło musi minąć, bo gdyby wiecznie trwało, to byłby dowód, że diabeł rządzi światem, nie zaś Pan Jezus, który miłosierdzie ma nieprzebrane” [P III 95].

Jeszcze jaśniejsze światło rzucić może obrachunek z przeszłością, gdzie chodzi o całe społeczeństwo. Czym są w ogóle dzieje ludzkości i poszczególnych jej gałęzi? Historią upadków i odrodzeń. Zbytecznym byłoby mówić, ile z rozważań nad tym falowaniem życia może wypłynąć otuchy. Do wszelkiego napoju można dodać narkotyku, ale nie idzie za tym, żeby nie było napojów pokrzepiających [*O powieści historycznej* 122–123].

Czy to znaczy, że ten projekt jest dziecinny i naiwny, jak twierdzili jego liczni krytycy? Na pozór jest to bierna i defensywna wizja drogi do niepodległej Polski, oparta na zasadzie: „jakoś to będzie”, według którego historię „zrobią” za nas inni. Ale kontekst tej postawy jest w pisarstwie Sienkiewicza bardziej złożony⁷⁹.

W świetle przemieszczeń tradycji historycznych, jakich dokonała *Trylogia*, okazuje się jasno, że dla Sienkiewicza to nie poznanie, ale życie jest najważniejszym sędzią historii, dlatego jeśli opowieść o przeszłości nie stymuluje woli życia, być może lepiej na jakiś czas o niej zapomnieć (choćby był to tylko czas lektury). Nadając tej innej przeszłości fabularny kształt, ład, piękno i szczęśliwe zakończenie, uwalniał na chwilę umysł czytelnika z brzemienia historii bliskiej, oczywiście jego świadomość i wyobraźnię, ale nie jego pozalekturowe istnienie. I o to właśnie, o nieuprawnione odciążenie polskiej wy-

⁷⁹ Odbijają go także poglądy polityczne autora *Potopu*. W artykule *Zjednoczenie narodowe* Sienkiewicz jasno wyraża swoje przekonanie, że jedyne, na co mogą liczyć Polacy pod zaborem rosyjskim, to rosnąca autonomia w granicach Rosji:

„jeśli dwa największe narody słowiańskie mają żyć pod wspólnym państwowym dachem, to wówczas tylko będą żyły pomyślnie, jeśli jeden nie będzie drugiemu przygniatał kolanem piersi. Z tego powodu więcej możemy liczyć na siłę dziejową [podkr. moje – R.K.], która wykaże bezsens wszelkiego innego stosunku, niż na zrozumienie rzeczy i dobrą wolę, czy to rządu, czy poszczególnych stronnictw w Dumie Państwowej rosyjskiej” (H. Sienkiewicz, *Zjednoczenie narodowe*, w: *Dwie łąki*, Kraków 1908, s. 207).

A jednak, kiedy widział już działanie tej „siły dziejowej”, która przyniosła Polsce niepodległość, dostrzegał w niej jedynie zapowiedź nowych katastrof. Stosunek pisarza do legionów Piłsudskiego był mieszaniną dezaprobaty i podziwu:

„Zgadza się, że większość stanowią ludzie dobrej wiary, nie mogę im jednak przebaczyć, że zbałamucili i uwiedli tysiące najszlachetniejszej młodzieży, która chcąc się bić za Polskę, chwyciła się pierwszej sposobności do wystąpienia i obecnie walczy obok Prusaków przeciw cywilizacji, przeciw wolności narodów i bezwiednie przykładą rękę do czwartego, może najzgubniejszego podziału Polski.

Wystąpienie ich jest politycznym szaleństwem, moje serce jest jednak z nimi, a nawet z ich przywódcami wojskowymi, o których można przynajmniej powiedzieć, że zamiast obradować bezpiecznie i kłaniać się Austriakom w Wiedniu, nadstawiają głowy w polu i podtrzymują sławę polskiego męstwa” [do Stanisława Osady 12 lutego 1915, Li III/2, 163].

obraźni historycznej, oskarżał go Brzozowski. Zarzuty były uzasadnione. Prowokowały pytanie, co łączy nas z taką przeszłością, której odmówiono bezpośredniego wpływu na współczesność; czy inaczej: co to za przeszłość, która nie daje się rozpoznać jako bezpośrednia przyczyna współczesności? Czy jeszcze jest nam jakoś bliska i ważna dla życia? Ale Sienkiewicz bronił się już wcześniej, uprzedzając wspomniane zarzuty. W znanym odczycie *O powieści historycznej* twierdził, że z taką historią łączy nas przede wszystkim jej ludzki, egzystencjalny wymiar:

Tu można by powtórzyć słowa Shyloka: „Czyliż nie mamy takich samych rąk, zmysłów, członków, namiętności, nie żywimyż się takimi samymi pokarmami, nie ulegamy takimże chorobom, nie leczymy się takimiż lekarswami? Czy nie płynie w nas krew, gdy nas zakłują? Czy nie mścimy się tak samo, gdy nas kto skrzywdzi? [*O powieści historycznej*, D XLV 117].

Człowiek starożytny, Włoch z czasów Odrodzenia, purytanin angielski, jakobin z czasów rewolucji francuskiej i człowiek nam współczesny są to istoty wprawdzie różne co do zakresu i jakości pojęć, psychicznie natomiast zbudowane jednakowo i które wskutek tego doskonale wzajemnie odczuć się mogą [*O powieści historycznej*, D XLV 118].

Antropologiczne podobieństwo historii i doświadczanej współczesności nie prowadzi u Sienkiewicza do jakiejś konkretnej historiozofii, wskazania na jakieś prawa dziejowe, na mocy których znajomość przeszłości daje nam rozumienie swego aktualnego i przyszłego losu. Pozwala mu natomiast wymienić genealogię współczesności, porzucając chronologię historycznego wpływu. Inaczej mówiąc: Sienkiewicz nie kwestionuje, że przeszłość określiła kształt aktualnej (też już historycznej) rzeczywistości; ale pyta: która przeszłość ma większe znaczenie dla teraźniejszości?

Odpowiadając, dał swoim współczesnym czytelnikom inną ich historię, ale ukrył jej spełnioną przyszłość. Zrywając ciągłość historycznej fabuły na wieku XVII, zawiesił myślenie o historii jako nieodwracalnej całości; pociągnął czytelnika w XVII w. i w ten sposób ominął katastrofę polskiego państwa w wieku XVIII. Stworzył iluzję porozumienia ponad zerwaniem, tak, że skrajnie odmienne światy wieków XVII i XIX podały sobie ręce ponad grozą czasu rozbiorów. Pozwolił tym sposobem czytelnikom zapomnieć na czas lektury, że przyszłość opowiadanej im w powieści historii należy także do nich, jest rzeczy-

wistością czytelników *Trylogii*. Nie on jeden, ale nikt nie uczynił tego równie skutecznie. Sukces *Trylogii* pokazuje, jak wielkie było społeczne zapotrzebowanie na opowieść uwznioślającą dzieje Polski, skarłowaciałe na oczach współczesnych Sienkiewiczowi Polaków. Upokorzone rozbiorami, a następnie wczesnokapitalistyczną modernizacją społeczeństwo dostało od Sienkiewicza coś najwspanialszego – wiarogodny mit, ale także coś groźnego – wsparcie dla swej niechęci wobec nowoczesności, alibi dla anachroniczności obyczajowej i cywilizacyjnej, którą ten sam Sienkiewicz wytyka swoim współczesnym w listach i felietonach. Sienkiewicz nie porzucił pozytywistycznych fundamentów swego światopoglądu, ale zwątpił w zbawienie społeczeństwa przez wiedzę. Wrócił więc do Słowackiego – zbawienia przez poezję, tyle że zmniejszył wymagania stawiane „zjadaczom chleba”. Nie żąda przeanielenia, wystarczy mu duchowa i fizyczna krzepa, aby przetrwać. Krzepa musi zastąpić brak państwa.

Niestety, zarówno terapia powieściowa, jak i naukowy spokój historyka nie usuwają rozdzwiku między poznawaniem a doświadczaniem działania historii. Poznawanie historii sprawia, że – jak ironizuje Nietzsche – „poznający rozpoznał w nim [...] szaleństwo, niesprawiedliwość, ślepą namiętność i w ogóle cały jego ziemski horyzont, a tym samym poznał jego dziejową moc. Jako poznający już działania tej mocy nie podlega; cóż, może podlega jej jeszcze jako żyjący”⁸⁰.

Sienkiewicz nie był ani naiwny, ani cyniczny. Doskonale zdawał sobie sprawę, że w historii jest równie wiele materiału na krzepienie serc i umysłów, co na ich krzepnięcie – tj. niebezpieczeństwo bierności, stygnięcia w oczekiwaniu, tradycjonalizmu, który przygotowuje się na nadejście nowego, przeciwstawiając mu to, co już znane i swojskie. Krzepa serca i umysłu zmienia się wówczas w krzepnięcie, stagnację, odrętwienie, znieruchomienie. W myśl tej alegorii, historia może także działać niczym spojrzenie Meduzy⁸¹. Oto jej podwójne ostrze, jej *farmakon*.

Odrzucając emancypacyjne narracje pozytywizmu, wybrał powieść historyczną opartą na eposie i micie. Sprzeciwiał się traktowaniu powieści historycznej jako gatunku podrzędnego, przypomina-

⁸⁰ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości*, dz. cyt., s. 94.

⁸¹ „Skrzepnęłyby członki Perseuszowi od głowy Meduzy, by nie Pallas” – podaje Linde przykład z *Farsalii* Lukana (w tłumaczeniu Jana Bardzińskiego, Oliwa 1691).

jąc mimochodem, że powieść historyczna pierwszej połowy XIX w. (przede wszystkim cykl 23 *Waverley Novels* Waltera Scotta) była ogólnie w rozwoju powieści w ogóle, po którym przyszedł Balzak i realności drugiej połowy XIX w., a nie całkowicie odrębną odmianą gatunkową⁸². W pełni zrealizowana, nowoczesna powieść realistyczna, musiałaby być w Polsce XIX wieku powieścią polityczną, a na taką nikt z pokolenia Sienkiewicza się nie odważył, wymagałoby to bowiem emigracji lub istnienia „drugiego obiegu” literatury. W kolejnych powieściach historycznych Sienkiewicz jeszcze bardziej oddala się od własnego czasu. Mam jednak wrażenie, że czyni to świadom, że historia, jeśli ma pocieszać, jest zarazem bezradna w próbach wyjaśnienia coraz bardziej skomplikowanej rzeczywistości nowego wieku. Inaczej mówiąc, ludziom nowoczesnym trzeba innego, dodatkowego źródła krzepy.

Bohaterowie współczesnych powieści Sienkiewicza nie czytają też *Trylogii* ani innych powieści historycznych. Trwa natomiast w tych powieściach działanie historii, m.in. poprzez skutki „charakteru narodowego”. Widać to na przykład w scenie *Wirów*, kiedy Groński rozmyśla o szlacheckim temperamencie Krzyckiego:

Ten nie czytał zapewne Nietzschego, a jednak w jego żyłach płynie razem z krwią jakieś szlacheckie nadczłowieczeństwo. Gdyby mu ktoś uwiódł jego siostrę, strzeliłby mu w łeb jak psu, ale ponieważ chodzi o wiejską dziewczynę, więc ani się zatroska [W 55].

Nie krzepiąca literatura, ale bezmyślna, biologiczna witalność kryje w sobie moc życia. Karolowi Potkańskiemu, który cierpi wg pisarza na słabość intelektualnych mięśni, Sienkiewicz nie doradza ani lektury powieści historycznych, ani studiowania samej historii. Podobnie jak historia nie wzmacnia jego bohaterów powieściowych: Płoszowskiego, Bukackiego czy Grońskiego, a nawet pocziwego Po-

⁸² Zob. m.in.: A. Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*, New Haven & London 1963. – A. Fleishman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore 1971. – H. Orel, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre, 1814–1920*, New York 1995. – C. Bernard, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris 1996. Podobne rozróżnienie powieści współczesnych i historycznych nie wydaje się efektywne także w odniesieniu do literatury postmodernistycznej, jak pokazała to Elizabeth Wesseling w książce *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam–Philadelphia 1991.

łanieckiego, któremu – przeciwnie – życie jawi się pełnym Szekspirowskich: „wściekłości i wrzasku”:

Nic, tylko śmieszna komedia ludzka, w której jedni oszukują drugich, drudzy oszukują samych siebie; nic, tylko oszukani i oszukujący; nic, tylko pomyłki, zaślepienie, błędy, życiowe kłamstwa, ofiary pomyłek, ofiary oszustwa, ofiary złudzeń, płatanina bez wyjścia; pocieszna i zarazem rozpaczliwa ironia pokrywająca ludzkie uczucia, namiętności, nadzieje, tak jak śnieg pokrywa zimą pola – i oto życie! [RP 647–648].

Im potrzeba nie krzepienia serc, ale „krzepienia mózgów”, jak określi to wiele lat później Parnicki, mówiąc polemicznie wobec Sienkiewicza: „Ja nie jestem przeciwnikiem pokrzepiania serc. Ale uważam, że należy raczej pokrzepiać mózgi”⁸³. Pisząc trzy powieści o „ludziach nowych”, nie dokonał więc kolejnej wolty w obrębie swego literackiego światopoglądu, ale skierował się ku takiemu doświadczeniu teraźniejszości, które nie ma analogii w przeszłości, oraz omija trudne kwestie społeczne. *Krzyżacy* i *Quo vadis* nie mają już wyrażonej jasno funkcji terapeutycznej. Co, jeśli nie historia, ma być teraz energią wzmacniającą polskie myślenie nowoczesne? Sienkiewicz nie ma tu jasnego projektu.

Pierwsze dekady XX w. przyniosą dwa najbardziej wpływowe projekty modernizacji polskiego życia umysłowego, autorstwa Brzozowskiego i Boya – oba ufundowane m.in. na kontestacji Sienkiewiczowskiego modelu literatury. Pierwszy będzie podkreślał, że jeśli polska myśl ma być nowoczesna musi się zmierzyć z etycznymi i społecznymi konsekwencjami darwinizmu i marksizmu, politycznie zaś przemyśleć musi stałą obecność Rosji w przyszłości Polski. W wolnej Polsce jednak to Boy, ze swoim projektem egalitarnego oświecenia, stał się ideologiem „normalnego”, nowoczesnego społeczeństwa. Mimo różnic wszyscy trzej reprezentują energię i potencjał pozytywnej nowoczesności, choć starzejący się Sienkiewicz wydaje się zabląkany wśród radykalnych nurtów modernizmu, próbując bezskutecznie równoważyć nowe i stare. Pragnie kompromisu między tradycją a gwałtownymi zmianami nowoczesności, ale sam chyba weń nie wierzy, zdając sobie sprawę z nierealności marzeń swego ostatniego literackiego wcielenia – Grońskiego:

⁸³ T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 415.

Kochał bardzo szczerze Polskę taką, jaką ją chciał mieć, to jest szlachetną, oświeconą, kulturalną, jak najbardziej europejską, a jednak nie zatracającą swych lechickich rysów i trzymającą w ręku chorągiew z białym orłem. Ów orzeł wydawał mu się jednym z najszlachetniejszych symbolów na ziemi [W 87].

Zlekceważony przez nowoczesność, Sienkiewicz był tym pisarzem, który starał się, aby historia pozostała domem człowieka, po tym – jak za sprawą Darwina – utraciliśmy naturę.

5. Niewczesny suplement (heraklitejski)

Szukasz życia, szukasz, i płynie i płonie
F. Hölderlin, *Empedokles*

Wbrew retoryce puenty, wykonajmy jeszcze jeden narracyjny nawrót umotywowany wątpliwościami: czy fabuła i symbolika tekstu są uzgodnione w realizacji poetyki krzepiącej narracji? Impulsem do podjęcia tej kwestii jest scena w *Quo vadis*, w której Petroniusz z Chilonem uprawiają dowcipną wariację na temat z Heraklita.

- Heraklit powiedział: „Wszystko płynie”, a czy możesz zaprzeczyć, panie, że wino jest płynem?
- I głosi, że ogień jest bóstwem, bóstwo zaś płonie na twym nosie [Q 156].

Pozwalając swoim bohaterom na sofistyczne popisy, Sienkiewicz czyni ich przedmiotem dwa najbardziej znane fragmenty Heraklita, które wyrażają kondycję i doświadczenie człowieka jako istoty historycznej, tj. świadomej, że „spoczywa w zmianie”⁸⁴. Symbolicznymi żywiołami tej zmiany są opozycyjne wobec siebie metafory czasu: „ogień wieczny, regularnie wzniecany, regularnie gasnący”⁸⁵ i woda, co uświadamia, że „tych, którzy wstępują do tych samych rzek coraz to inne zalewają wody. Nie można wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki, nie można też uchwycić żadnej śmiertelnej substancji w sta-

⁸⁴ Heraklit z Efezu [Fragmenty], przeł. A. Czerniawski, „Pismo Literacko-artystyczne” 1989, nr 1, s. 7.

⁸⁵ Tamże, s. 6.

łej kondycji, gdyż każda się rozprasza i skupia, kształtuje i rozplywa, zbliża i oddala”⁸⁶.

Heraklityjska metaforyzacja dziejów nader często pojawia się w analizowanych tu powieściach i komplikuje pozornie uładzony literaturą obraz historii. Począwszy od tego, że ogień i woda to żywioły ujęte w tytułach dwóch pierwszych części *Trylogii*. Mimo to Sienkiewicz nie stosuje tej symboliki konsekwentnie, wykorzystując tę samą figurę dla diametralnie różnych oznaczeń. Najazd szwedzki nazwany „potopem” staje się pod działaniem języka czymś więcej niż militarną agresją, metafora czyni zeń instrument Bożego gniewu⁸⁷. Łatwo jednak zauważyć, że „wody potopu” to nie tylko Szwedzi i cała reszta wrogów Rzeczypospolitej, ponieważ oni sami także podlegają niebezpieczeństwu bycia pochłoniętym przez groźne „wody”. Janusz Radziwiłł czuje, na przykład, że jakieś „fale nieznane wzbierały koło niego, płynęły z hukiem, łoskotem, napływały coraz bliżej, piętrzyły się coraz straszniej, a on rozumiał, że utonąć musi, że utonąłoby w tym ogromie takich stu jak on” [P II 456]. Zwiększający się opór szlachty sprawia, że „Szwed tonął w tej liczbie jako w rzece wezbranej” [P III 300]. Sakowicz lęka się, że partyzantka szlachecka wraz z oddziałem Babinicza „zaleją Taurogi jak powódź” [P III 309]. Zakres metafory „potopu” jest zatem szerszy niż oznaczenie kataklizmu najazdu szwedzkiego. Skoro pojawia się w tekście również do oznaczenia narastającej siły polskiego oporu, to znaczy, że „potop” jest nazwą żywiołu dziejowych zmian, które dotyczą każdego uczestnika historii i wyrażają jej kapryśny bieg⁸⁸.

Wróćmy do *Quo vadis*. Woda i ogień są tam naczelnymi figurami symbolicznymi, które organizują poziom narracji symbolicznej.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Wyraża to np. skarga Kmicica po przeczytaniu listu od Sapiehy, z którego dowiaduje się, że nadszedł „nowy potop na ojczyznę!” [P III 398].

„O Panie, co Ci zawiniła ta nieszczęsna ojczyzna, ten król pobożny, żeś odwrócił od nich oblicze i ni miłosierdzia, ni ratunku nie dajesz, i plagi coraz nowe zsyłasz?” [P III 399].

⁸⁸ Samuel Sandler zauważa transformację tytułowej alegorii, ale nie dziwi go zmiana jej zakresu: „potop szwedzki przekształca się w potop wojny narodowowyzwoleńczej, w której najeżdźca tonie” (S. Sandler, *Wokół „Trylogii”*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza, dz. cyt.*, s. 518). Spierali się też, bez sukcesu, o sens tego pomieszania Henryk Markiewicz z Julianem Krzyżanowskim (H. Markiewicz, *Sienkiewicz i inni*, „Życie Literackie” 1971, nr 30, s. 10; J. Krzyżanowski, *O potopie w „Potopie” i o polskim Dariuszu*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973, s. 322).

Woda ewokuje zdecydowanie łagodne, ożywcze znaczenia i stanowi początkowo składnik przestrzeni lirycznej. Winicjusz dostrzega po raz pierwszy Ligię przy fontannie, a drugi raz „koło ogrodowej cysterny”, kiedy skrapia wodą irysy [Q 28]. Opis ponownej wizyty w domu Aulusów także zawiera wyraźną sekwencję akwaticzną:

Z góry przez duży otwór wpadał snop jasnego światła, łamiącego się na tysiące skier na wodotrysku. Kwadratowa sadzawka z fontanną w środku, przeznaczona do przyjmowania dżdżu wpadającego w czasie niepogody przez górny otwór, a zwana impluvium, otoczona była anemonami i liliami [Q 38].

Razem z Winicjuszem siadają przy sadzawce, a mały Aulus „płosz ryby w przezroczystej wodzie” [Q 46]. Tym razem metaforyzacja jest konsekwentna, bo odnalazłszy Ligię, Winicjusz „napawał się nią jakby ożywczą wodą” [Q 233]. Rytm fabuły symbolicznej jest spójniejszy, a końące obrazy czystej wody rozprzestrzeniają swoje znaczenia od erotyczno-miłosnych (o ciele Ligii Tadeusz Bujnicki napisał, że „się rozplywa”⁸⁹) po problematykę religijną – chrzest przede wszystkim. Wymiana w obrębie dwóch heraklitejskich metafor następuje wraz z końcem tomu drugiego, czyli w scenach pożaru miasta. Miejsce wody zajmuje teraz ogień. Winicjusz, zbliżając się do Rzymu, widzi „chmurę, w której znikły miasta, akwedukty, wille, drzewa; na końcu zaś tej szarej, okropnej płaszczyzny gorzało na wzgórzach miasto” [Q 424]. Dalsze opisy pożaru pokazują, że ekspansję ognia obrazują transformacje metafory opartej na obrazie wody:

Ze wzgórz, na których Rzym był zbudowany, płomienie spływały na kształt fal morskich na doliny [Q 445].

ruchliwa i bezsenna fala ludzka otaczała na kształt wzburzonego morza płonące miasto [Q 449].

prawdziwe morze ludzkie oblewające wyspę ognia [Q 463].

Pożar ogarniał coraz większe przestrzenie, brał szturmem wzgórz, rozlewał się po równinach, zatapiał doliny, szalał, huczał, grzmiał [Q 449].

Kolejnym etapem modyfikacji metafory jest apogeum pożaru, kiedy to znikają dymy i pozostaje czysty płomień, któremu teraz zostaje

⁸⁹ T. Bujnicki, *Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii*, w: *Pozytywista Sienkiewicz*, dz. cyt., s. 221.

przypisana funkcja oczyszczająca: „płonęła przeszłość i dusza Rzymu” [Q 466–467]. Z niszczącego (choć oczyszczającego) żywiołu Winicjusz zostaje uratowany przez ludzi, którzy oblewają go wodą i poją. Klamra się zamyka, kiedy okazuje się, że to chrześcijanie [Q 440]. Ogień i woda są przenikającymi się składnikami tej samej metafory, rozdzielają się zaś w kolejnych etapach męczeństwa chrześcijan, wzorem słów Jana Chrzciciela:

Ja was chrzczę wodą; lecz idzie mocniejszy ode mnie, któremu nie jestem godzien rozwiązać rzemienia u sandałów. On chrzcić was będzie Duchem Świętym i ogniem [Łukasz 3, 11].

Zgodnie z tym proroctwem, przed ostatnim etapem kaźni, znów wraca woda. Dotychczas trwające widowiska zostają przerwane, gdyż spadł „trzydniowy deszcz, zjawisko wyjątkowe w Rzymie podczas lata” [Q 586]. Kiedy ustaje, następuje scena palenia chrześcijan („pochodnie Nerona”), a potem znów przeplot metafory, gdy na zgłiszczach męczenników dokonuje się chrzest Chilona, którego Piotr „przywiodł [...] do fontanny, której srebrny strumień połyskiwał z dala w miesięcznym świetle” [Q 619]. Tasowanie metafor dobiega kresu, co oznacza koniec cierpień i ocalenie życia przed niszczącym działaniem ognia. Finał zdaje się jednak ambiwalentny i choć Winicjusz widzi w ocaleniu Ligii dowód boskiej ingerencji w rzeczywistość, autor daje też głos sceptykowi:

Ja myślę, drogi, że Ligię powrócił ci także trochę Ursus, a trochę lud rzymski. [...] Skoro jednak mniemasz, że to Chrystus, nie będę sprzeczał się z tobą [Q 679].

Łagodny ton Petroniuszowego sprzeciwu niknie za triumfem szczęśliwego zakończenia, ale jest wystarczający dla zachwiania hipotezy, że historia w *Quo vadis* została oparta na providencjonalistycznym pojmowaniu dziejów.

Mistrzostwo i przewrotność tej metaforyzacji polega na kontaminacji dwóch zasadniczo różnych źródeł metafor ognia i wody, jakie pojawiają się w analizowanych tekstach dla oznaczenia historiozofii powieściowej. Genealogia heraklitejska przenika się w nich z biblijnymi: wodą potopu i ogniem, który zniszczył Sodomę i Gomorę. W zależności od tego, po jaką genealogię metafory sięgniemy, mamy do czynienia albo z pozbawionym celowości niszczącym działaniem

czasu, albo z koncepcją dziejów, którymi w tajemniczy sposób kieruje opatrność. Szyfr tych działań, choć nieodgadniony, ma jednak wyraźny sens moralny. W ten sposób potop w *Potopie* jest, w zależności od tradycji przypisanej metaforze, rzeką Heraklita lub powtórzeniem starotestamentowej kary za grzechy ludzkości. Dopóki są one rozłączne, dostarczają racjonalnych lub tylko obrazowych ujęć dziejów. Kiedy jednak zbliżają się do siebie, tracąc alternatywność, ich porządkująca funkcja zmienia się we własne przeciwieństwo; alegorie dziejów są jedynie poręcznymi formami języka, z których żadna nie ma przewagi w objaśnianiu mechanizmów historii.

Najbardziej radykalne zwątpienie w sensowność historii zawiera *Pan Wołodyjowski*, stąd zamierzona achronologia w przywoływaniu powieści. Zbliżającej się wojnie z Turcją towarzyszą gwałtowne zjawiska atmosferyczne, które chaotycznie mieszają oddzielane wcześniej żywioły ognia i wody:

Nagle buchnęło jakby żarem z pieca i zerwał się wściekły huragan; wkrótce rażąca światłość rozdarła ciemności: runął grom, za nim drugi, trzeci [...]. Jakoż otworzyły się ich upusty i potoki dżdżu zaczęły zalewać step [PW 494].

Alternatywna dotąd symbolika osiąga stan niezdecydowania – nie ma już jasności, czy to nowy potop, czy niszczący ogień. Rozstrzygnięcie jest bez znaczenia – już wcześniej obserwowaliśmy wzajemne substytucje, które teraz okazują się zbędne. Skoro więc są to metafory dialektyczne, które z łatwością wyrażają sensy przeciwstawne (odradzanie lub nicestwienie), to znaczy, że metaforyzacja dziejów nie przynosi ich rozumienia, ale wyłącznie estetyzuje niepojmowalną lub nieistniejącą logikę zmian w historii. Narrator jakby lekceważył spójność stworzonego wcześniej języka symbolicznego, wystarczy wspólna dla obu żywiołów niszcząca siła, przechodząca prawem metonimii na siły wrogie Rzeczypospolitej, „którą te niezmierne wojska miały zalać jak powódź lub pożreć jak płomień” [PW 526].

Wizja historii oparta na metaforach żywiołów siejących zniszczenie likwiduje szansę na pojęcie procesów historycznych, odbiera im racjonalność i celowość, a zwłaszcza eschatologiczny wymiar nadchodzącej klęski. Skoro tak, to historia objawia się wyłącznie jako destrukcyjna siła, której jedynym pewnym parametrem jest niszcząca wszystko zmiana. Dotknie ona wszystkiego, na wzór Raszkowa za-

mienionego „w kupę popiołów, które wiatry zdołały już rozwiać na cztery strony świata [PW 479].

Siła tej symboliki zniszczenia jest tak dojmująca, że ulegają jej inne poziomy tekst, na czele ze światem postaci – ich doświadczeń straty i poczucia zagubienia. Słynne „nic to”, jakim pociesza Michał Baškę, osławiając ją ze swoją śmiercią, wyraża tę bezradność najpełniej. Tym bardziej, że odnajdujemy owo „nic” już przy opisie przeżyć Michała po odrzuceniu go przez Krzysię, kiedy powtarza sobie: „– Mnie trocha boli, ale to nic... Daj ci Boże... Dalibóg, to nic!... [PW 192]. „Wycie” słuchającej Basi przeczy deklarowanej znikomości tego doświadczenia. Scena ta antycypuje kluczowe użycie frazy „nic to” w chwili pożegnania bohaterów. Michał tłumaczy jak dziecku, że śmierć to tylko daleka podróż, że w istocie nic nie znaczy, co prawda oddała go od niej „daleko, dalej jak stąd na Litwę, ale nic to!” [PW 570].

Wbrew dwukrotnemu jeszcze powtórzeniu, zamierzone pocieszenie nie działa; „nic” nie tylko nie krzepi, nawet nie maskuje, ale odsłania swą ciężką treść, którą Baška wypowiada we wspaniałych, szekspirowskich⁹⁰ frazach:

„Nic to!” – powtarzała, bo tak jej kazał ten ukochany, bo to ostatnie wyrazy, które jej przesłał; ale w tym powtarzaniu i w tych wyrazach były tylko dźwięki bez treści, bez prawdy, bez znaczenia i otuchy. Nie „nic to” było – jeno żal, ciemność, rozpacz, martwota, jeno nieszczęście niepowrotne, jeno życie zabite i złamane, jeno błędna świadomość, że już nie ma nad nią ni miłosierdzia, ni nadziei. I jest tylko pustka i będzie pustka, którą wypełnić może jeden Bóg, kiedy śmierć ześle [PW 602].

Pustoszące historię „nic” jest amoralne, nie zawiera przesłania, dotyka dobrych i złych w równym stopniu. Miłość Baški i Michała jest równie krucha, co zbrodnie Azji, który dwukrotnie przekonuje się o marności swoich działań. Najpierw, kiedy Sobieski odrzuca jego plany zmierzające do zostania hetmanem tatarskim. Upokorzony, uświadamia sobie, że „wszystko na nic! Będzie żył zapoznany i umrze w jakiejś odległej fortalicyj zapomniany” [PW 354]. Natępnie, gdy nie-

⁹⁰ Przymiotnik, który nie jest tylko nobilitacją świetnego fragmentu prozy Sienkiewicza, ale i przywołaniem dialogu z *Króla Lira*, w którym Kordelia, zamiast oczekiwanych przez ojca pochlebstw, daje mu „nic”:

„Lear: Nic? Jak to »nic«?”

Kordelia: Nic.

Lear: Z niczego nic nie uzyskasz.” (przeł. S. Barańczak).

pogodzony ze swoją bezznaczeniowością w projektowanej przez siebie historii mści się na Nowowiejskim i Wołodyjowskim. Pochwycony, tuż przed śmiercią na palu, dowiadyuje się od Luśni, że Baśka żyje i wtedy rozumie powtórnie, że „wszystko na próżno!

Tyle zdrad, tyle krwi i tyle bliskiej kary – za nic! za nic zupełnie!...” [PW 504].

Zastanawia wymiana przyimków, które stoją przed „nic” w obu fragmentach. „Za nic” wskazuje na przekonanie Azji o asymetrii kary, skoro Baśka nie straciła życia. W szerszym planie odsłania kłopot, jaki pisarz historyczny odkrywa w swym projekcie pojednania historii powszechnej z jednostkowym zapożyczonym istnieniem, w obrębie jednolitej, celowej i racjonalnej (tu: przyczynowo-skutkowej) narracji powieściowej. Powtarzane Baśce „nic to” oznacza odmówienie życiu znaczenia, przemieszczenie jego sensu z historii w sferę ograniczonej pewności wiary („pustka, którą wypełnić może jeden Bóg”). Dlatego wbrew spóźnionej (zawsze) retoryce kazania pogrzebowego księdza Kamińskiego, teatralnemu wejściu Sobieskiego („*Salvator!*”) oraz epilogowi chocimskiemu, właściwym finałem *Pana Wołodyjowskiego* jest obraz wybuchającej twierdzy. Wzmocniony wybuchem ogień (herakliteski/sodomski?) sprawia, że „blanki, wieże, ściany, ludzie, konie, działa, żywi i umarli, masy ziemi – wszystko to porwane w górę płomieniem, pomieszane, zbite jakby w jeden straszliwy ładunek, wyleciało w powietrze...” [PW 598]

Próba wykazania, że *Trylogia* reprezentuje tak nihilistyczną wizję dziejów byłaby trudna do przeprowadzenia. Analiza fragmentów języka symbolicznego tych powieści wskazuje natomiast na jego niewspółbieżność lub wręcz obcość wobec fabuły zmierzającej od krzepiącego zakończenia. Choć i tu wątpliwości budzi nieobecność choćby wzmianki o heroizmie ofiary Ketlinga. Szweykowski pisał, że obraz cierpienia w *Panu Wołodyjowskim*, zwłaszcza udręczonych kobiet, „wprost krzyczą, tak bowiem kontrastują swoim charakterem z dotychczasową logiką *Ogniem i mieczem* oraz *Potopu*”⁹¹. Twierdził jednak, że i tu udało się autorowi wziąć grozę w nawias, ograniczyć jej prawa do całego świata powieści, dzięki wzniosłości epilogu, który ma w sobie siłę zbawiającą pesymistyczny finał powieści. W zakończeniu, wbrew potwornej rzeczywistości, autor wrócił w do „atmo-

⁹¹ Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewicza. Szkice*, Poznań 1961, s. 90.

sfery baśniowo-legendowej”. „Musiał – bo w istocie poza uludą czyhała ze wszystkich stron przepaść”⁹².

Nie wydaje się, aby pisarz wierzył w możliwość zaprzeczenia historii za pomocą literatury; raczej objawił nam rozłączność obu dyskursów, rozerwał ich przyjazny wcześniej spłot, pokazując czytelnikowi, jakim sposobem osiąga się pocieszającą iluzję – jak prestidigitator, który odkrywa widzowi sztuczkę, a potem robi ją ponownie wzbożoną nowym efektem i znów wprawia widza w zachwyt. Chwilowa deziluzja daje mu jednak do zrozumienia, że to szlachetne oszustwo, a nie magia. Stąd klasyczna teza Szweykowskiego budzi wątpliwości, gdyż żaden narrator ani bohater baśni nie powie o sobie, że jest bohaterem baśni. Natomiast narrator *Ogniem i mieczem* mówi na przykład o księciu Jeremim, że wydawał się walczącym „jakby olbrzymem z baśni ludowej”, co oznacza, że „baśniowość” jest w powieści identyfikowana jako iluzja wynikła z błędnego postrzegania rzeczywistości. Niespójność wymienionych poziomów tekstu stanowi natomiast wartość intelektualną tych, z pozoru, prostych opowieści. Pokazuje bowiem pisarza, którego pogląd na dzieje jest znacznie bardziej skomplikowany, niż można by się spodziewać od autora romansów historycznych, który upiera się, aby, wbrew rosnącym kłopotom z adaptowaniem historii w literaturę, nie oddać pola sceptycyzmowi bądź poznawczemu minimalizmowi pozytywistycznej historiografii.

Nowoczesność dojrzała nie pójdzie jednak tropem jego refleksji, ale otrząśnie się z podobnych oczekiwań wobec historii. Wraz z nowoczesnymi awangardami historia krzepiąca skończyła się. Zastąpiła ją publicystyka⁹³ lub historia krótkiego dystansu, czyli taka, która bez względu na odległość między terażniejszością a opowiadaną przeszłością pozwala się natychmiast rzutować na terażniejszość, z którą wchodzi w zwarcie. Podaje się przy tym często nie za historię, ale

⁹² Tamże, s. 95. Inny pogląd na konwencję baśniową w *Trylogii* proponuje Jerzy Axer: „Baśń Sienkiewicza to jedyna księga, w której zmartwychwstała I Rzeczpospolita szlachecka, jakby Słowacki powiedział, »w ciele«. Nie została opisana, lecz zmartwychwstała własnie – plastyczna i wiarygodna, choć prawem baśni nieprawdziwa i nie do wiary” (J. Axer, *Polskie śródziemie, czyli „Trylogia” jako RPG*, w: *Po co Sienkiewicz?, dz. cyt.*, s. 96).

⁹³ Co już w XIX w. rejestrował Nietzsche:

„Wojna jeszcze się nie skończyła, a już po stokroć zamieniono ją w stopy zadrukowanego papieru, a już podsuwa się ją znużonemu podniebieniu smakoszy historii jako najnowszy środek pobudzający” (F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości, dz. cyt.*, s. 116).

za pamięć, żądając wcielenia w żyjących. Nowoczesne społeczeństwo przestanie wyglądać w historii własnego odbicia, będzie za to szukać nowych idei dla gwałtownego rozwoju technologii i społecznych przemian. Nowoczesność chce uchodzić za całkowicie autonomiczną, odcina się zatem od wzorów przeszłości, a w końcu od samej siebie, likwidując w ten sposób nie tylko krzepiącą konstruktywność historii, ale nawet samą możliwość jej powieściowej reprezentacji.

6. Słabnąca ręka

ręka nie jest jedynie związana z ciałem,
ale wyraża i rozwija myśl, którą trzeba
uchwycić i oddać.

(H. Balzac, *Nieznane arcydzieło*)

Listy Sienkiewicza zaświadczać o jego ciągłych utrapieniach zdrowotnych, wśród których najczęściej wymieniane są dolegliwości gardła, ręki i – rzadziej – zębów. Nieustanne podróże, które pochłaniają połowę jego twórczego życia, są w większości pielgrzymkami do lecznic, sanatoriów i uzdrowisk, gdzie przechodzi serie, prawdopodobnie, nieskutecznych kuracji. Zgodnie z pozytywistycznym racjonalizmem postrzega swoje niedomagające ciało jako mechanizm, który działa wadliwie ze ściśle określonych powodów. Szuka więc dla niego optymalnego klimatu, zasięga rad lekarzy, eksperymentuje sam, przede wszystkim z kąpielami, których zażywał, gdzie tylko się dało. Inaczej niż autor, żaden z bohaterów jego najważniejszych powieści nie cierpi na żadne dolegliwości, wyjąwszy rany wojenne lub miłosne. Zdrowie jest trwałym atrybutem postaci, a hegemonia ta wydaje się rodzajem kompensacji własnych dolegliwości pisarza. Maria Korniłowiczowa twierdzi, że jej źródła należy szukać w epizodzie z wczesnej młodości pisarza, kiedy to nie został przyjęty do oddziału powstańczego.

[Jego] cichą tragedią był mały wzrost i rozpaczliwie dziecinny wygląd. Nikt, kto sam nie zaznał podobnych cierpień, nie zdoła ich pojąć. Ale każdy chyba zrozumie cios, jakim było dla siedemnastoletniego chłopca nieprzyjęcie go „do lasu” w 1863 roku. Sienkiewicz do końca życia nie wyzbył się kompleksów związanych z mizerną posturą i brakiem krzepy fizycznej. O zwyciężonej odmowie, którą posłyszał: „Dzieci nam tutaj nie potrzeba”, wiedzieli tylko najbliżsi. Te właśnie cierpienia kazały mu niepo-

każnego pana Michała uczynić pierwszą szablą Rzeczypospolitej, a ulubionych bohaterów obdarzać siłą nadludzką⁹⁴.

Fizyczna sprawność, dzielność ciała i umysłu, czysta siła wreszcie, to stare cnoty, które posiadają nawet Płoszowski czy Petroniusz, a więc bohaterowie, którzy zdają się lekceważyć tę sferę życia, oddani raczej refleksji nad stanem swego umysłu lub estetycznej kontemplacji.

Pośród szeregu podobnych postaci stworzył Sienkiewicz kilka innych, których wspólną cechą jest delikatna, niemal kobieca uroda. Choć połączona z siłą i dzielnością, nadaje tym postaciom jakąś miękkość, wyzwala troskę i czułość w ich męskich przyjaciółach i towarzyszach. Zestawione obok siebie ujawniają dyskretny trop autoafirmacji: jakby autor składał hołd sobie samemu z czasów wczesnej młodości. Pierwszą wyraźną realizacją tego zabiegu jest Selim Mirza, przyjaciel narratora w opowiadaniu *Hania* – „syn Mirzy-Dawidowicza, obywatela i sąsiada mojego ojca, z pochodzenia Tatara i mahometanina, ale z rodziny z dziada pradziada osiadłej u nas i od dawnego czasu posiadającej obywatelstwo i szlachectwo tutejsze” [*Hania*, D IV 29].

Być może tatarskie korzenie rodziny Sienkiewicza oraz delikatna uroda młodego autora *Trylogii* doczekały się w tej postaci pierwszego, aluzyjnego autoportretu; tym ciekawszego, że rozdwojonego na Selima i bohatera-narratora o imieniu Henryk, który podziwia Selima i rywalizuje z nim. W ten sposób obraz przyjaciela jest projekcją lepszego „ja” Henryka⁹⁵. Takie ujęcie wzmacnia uwaga narratora, że Selim budzi powszechną sympatię, wyjąwszy ojca, który złości się, że młody Tatar jest lepszym strzelcem i szermierzem od jego syna. Ten nie podziela jednak niechęci ojca i dopóki na drodze nie pojawiła się miłość do Hani, obaj młodzieńcy kochali się „jak bracia, czubili często, godzili równie często i przyjaźń trwała niepożyta” [*Hania* 31].

Nie tylko temperament, dowcip i sprawność rycerska Selima imponuje narratorowi, ale także jego uroda. Ogląda go, jak przy księżycu w sypialni pastiszuje arabską modlitwę: „ubrany już tylko w bieliznę, z tymi oczami wzniesionymi ku niebu, śliczny był taki, że nie

⁹⁴ M. Kornilowiczowa, *Onegdaj*, dz. cyt., s. 25–26.

⁹⁵ Odmienne inspiracje biograficzne podaje Julian Krzyżanowski. „Jeśli bowiem jego modelem polskim był jeden z braci ciotecznych Dmochowski, zabity w powstaniu, to modelem drugim był w jakimś stopniu również Kazimierz Sienkiewicz, starszy brat pisarza, poległy pod Orleanem od kuli pruskiej” (J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, dz. cyt., s. 172).

mogłem od niego wzroku oderwać” [*Hania* 36]. Opisy urody Selima dominują nawet nad charakterystyką Hani. Zwłaszcza jego oczy („wielkie, czarne, smutne i łzawe oczy, jakimi podobno odznaczają się Gruzinki” [*Hania* 31]) budzą taki zachwyt, że narrator nie waha się wyznać, iż „oczku, obdarzonych taką niewypowiedzianą słodyczą, gdy były spokojne, nie widziałem jak żyję i nie zobaczę więcej” [*Hania* 31]. Narrator w tych uniesionych opisach dokonuje samoudręczenia, jego relacja bowiem integruje perspektywę przyjaciela i zakochanego, a symetria zachwytu, z jakim spogląda na jedno i drugie, nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, kto jest właściwym obiektem zakochanego spojrzenia:

Sliczne czarne włosy spadały mu na czoło, policzki miał zarumienione szybkim ruchem, oczy błyszczące, z których biła wesołość i radość. Gdy stał teraz koło Hani, patrząc jej z ciekawością w oczy, piękniejszych dwójga ludzi żaden artysta nie umiałby wymarzyć [*Hania* 72].

Za sprawą tego motywu w jednowymiarowe obrazy męskiej tężyzny wkrada się jakaś „niemęska” afektacja, tzn. wykraczająca poza właściwy prozie Sienkiewicza repertuar objawów męskiej adoracji wobec innego mężczyzny. Aby zachować relację poróżnionych przyjaciół autor usuwa przeszkodę, oszpecając Hanię i wysyłając ją do klasztoru. W kontynuacji, czyli w opowiadaniu *Selim Mirza*, znów powraca „młody Tatar o rysach anioła, sile atlety, odwadze lwa i herbowej tarczy rycerza” [*Selim Mirza*, D IV 166]. Zaplątani w wojnę francusko-pruską dawni przyjaciele smakują paryskiego życia, które nie dotyka jednak nurzającego się w orgiach Selima, jakby „męty leżące na dnie kielicha nie czepiały się jego ust, zło opadało z tej szlachetnej natury jak suchy piasek od skały. [...] Był to tenże sam Selim z lat dziecińczych, tylko podniesiony do potęgi” [*Selim Mirza* 166]. Piękno Selima dostrzegają także podwładni mu żołnierze. „Nazywali go szeregowcy »panną« ze względu na jego niepospolitą urodę” [*Selim Mirza* 220]. Henryk niezmiennie też wyznaje zachwyt nad doskonałością jego ciała:

Ach, bo też piękny był ten chłopak, jak pomysł artystyczny, z tymi swoimi anielskimi oczyma, biorącymi wprost za serce, z głową o liniach godnych dłuta rzeźbiarza, z wyniosłą giętką postacią, ze skrzydlatą młodością i bogactwem życia tak nieprzebranym, że im więcej rozrzucił je na wszystkie strony, tym więcej zdawał się je posiadać [*Selim Mirza* 165].

Grecka w swym rodowodzie synteza piękna i sprawności fizycznej będzie odąd pojawiać się nieregularnie w prozie Sienkiewicza. Najbliższy postaci Selima jest Bohun – „watażka z białogłowską twarzą” [OM I 238], ale delikatność urody niknie pod wpływem ekspresyjnych przejawów dzikości jego charakteru. Kobięce cechy ma natomiast niewątpliwie uroda Ketlinga: złotowłosa z błękitnymi oczami, „twarz miał cudną i pół jeszcze dziecinną” [P III 181]. Trwa ten urok w kolejnej części cyklu, a nadzwyczajna piękność rysów jego twarzy dziwi nawet narratora, gdyż wydają mu się „jak na męża – zbyt piękne” [PW 25]. Bez obaw o homoseksualne konotacje (lub celowo je wywołując) narrator przytacza żołnierskie żarty z przyjaźni Michała i Ketlinga, którego „z uwagi na jego gładkość nazywali żoną Wołodyjowskiego” [PW 187]. Klisza *Hani* staje się jeszcze bardziej oczywista, kiedy dostrzegamy, że przeszkodą w praktykowaniu przyjaźni jest związek Michała z Anusią, stąd „gdy on po pannę Borzobohatą na Żmudźjechał, nadeszła chwila *separationis*” [PW 187]. Ale śmierć Anusi, podobnie jak choroba Hani, ponownie połączy bohaterów.

Motyw żołnierza-panny pojawia się w drobnym nawrocie w powieści *Na polu chwały*, gdzie Łukasz Bukojemski powie o pięknym Jacku Taczewskim, że „patrzy jak panna, a dźga jak gad” [NPCH 58].

Najbardziej rozbudowany został ów temat w *Legionach*, najwięcej tu też powtórzeń i autobiograficznych aluzji. Główny bohater, to „Marek Kwiatkowski, szesnastoletni chłopak o delikatnej, niemal dziewczęcej twarzy i smutnych oczach, wysmukły jak trzcina, wyglądał trochę na pazia, trochę na poetę” [L 3]. Podobnie jak Sienkiewiczowi, nie udało mu się przystąpić do powstania z racji młodego wieku: „uciekał także do wojsk Kościuszki, ale i stamtąd odstawiono go, jako małoletniego, do domu” [L 14]. Kiedy wreszcie udaje mu się zaciągnąć do legionów włoskich, zyskuje znany nam już kobiecy przydomek:

Rozniosło się, że generał Kniaziewicz nazwał go „panną”, więc i oni nazwali go „panną”, ale to właśnie jednaś mu pewną ich opiekę [L 154].

Zanim to nastąpi, Sienkiewicz ponownie snuje opowieść o dwuznacznej przyjaźni między młodymi mężczyznami. Miejsce Henryka z *Hani* zajmuje w *Legionach* Kajetan – przyrodni brat Marka – „w gruncie niezły człowiek, tylko odludek, mól książkowy i milczek...” [L 5]. Tekst mnoży dyskretne homoerotyczne aluzje dotyczące tej postaci. Nie robi więc na Kajetanie żadnego wrażenia zmysłowa Klarybella,

w której kocha się Marek. Ojciec Kajetana, który chce ją zdobyć dla siebie, nie widzi rywala w synu, a jedynie w Marku. Narrator nieco łagodzi ten brak zainteresowania dla pięknej kobiety stwierdzeniem, że Kajetan „wmawiał i wmówił w siebie, że nie lubi kobiet” [L 29]. To zaledwie drobiny sensów zapowiadające scenę, która nie ma precedensu w całej twórczości Sienkiewicza. Jest nią relacja z pożegnania Marka, który wyjeżdża na wojnę. Uczestnikami sceny pożegnania nie są jednak bohater i żegnająca go kobieta lub jego rodzice, ale niespokrewniony z nim bezpośrednio mężczyzna. Pozostałe składniki toposu wojennego pożegnania pozostały niezmienione.

Kajetan trzymając rękę brata i mrugając oczyma, wpatrywał się w niego po raz ostatni. Niegdyś obojętny dla krewniaka, pokochał go teraz całą duszą. Z ojcem stosunek jego był zawsze dość daleki, a z powodu zamierzonego ojcowskiego małżeństwa miał się stać jeszcze dalszy, więc do czasu zbliżenia się z Markiem samotny mizantrop pokochał go głęboko sercem nie tylko braterskim, ale rodzicielskim. Młody chłopak stał się dla niego istotą, która jedynie wiązała go z życiem. Czuł, że po jego wyjeździe pozostanie jeszcze bardziej samotny i że po prostu nie będzie miał się z kim podzielić żadną myślą. Może po raz pierwszy poczuł, że nauka nie może wszystkiego zastąpić i że jeśli umysł okręca się naokoło wiedzy jako chmiel lub bluszcze naokoło pni drzewnych, to i miłość musi znaleźć także jakąś podporę.

Patrzył też z ogromnym przywiązaniem w oczy Marka, patrzył na jego prawie dziewczęcą, jasną twarz i ze ściśniętym sercem myślał, że może szabla jakiego pandura rozorze ją i zeszpeci te szlachetne rysy; gładził ręką obfite włosy chłopca i widział w wyobraźni, jak obetną je żołnierskie nożyce. Z każdą chwilą zbierał w nim żal coraz większy, tak że w końcu objął Marka ramionami i przycisnąwszy go do serca, mówił przerywanym głosem:

– Tyś za młody na obozowe życie. Gdybyś przynajmniej miał tam kogoś bliskiego... Gdyby Cywiński!... albo gdybym ja mógł jechać, a ty zostać.

A Marek oddał mu serdecznie uścisk i odpowiedział:

– Ja nie mogę Kajetanie. Ty wiesz, że nie mogę. Tam obowiązek, tam służba krajowi, tam pole uczynków i pole spłaty krwi...

– Ta spłata to mój obowiązek.

– Nie. Tobie tu świeci jak pochodnia nauka i tą pochodnią będziesz oświecał rodaków, a ja, powiedz sam, co ja mam tu do roboty? Tylko jakieś szukanie celu w życiu, tylko jakaś nieprawda rojen i marzeń, i nic więcej, a naokół pustka. [...] Kajetanie, ja ci będę wiecznie wdzięczny za to serce, któreś mi w ostatnich czasach okazał...

– Pójdzie ono za tobą wszędzie... [L 98]⁹⁶.

Ciekawa jest ta para zbudowana z pomieszanych stereotypów. Pomieszanych, bo mężczyzna, który idzie na wojnę, jest tu charakteryzowany za pomocą przymiotników i figur „kobiecych” (paź, poeta, dziewczęca twarz, długie włosy, pseudonim: „panna”, zamięłowanie do rojeń i marzeń), natomiast Kajetana otaczają „twarde” określenia i figury (niechęć i miłość do ojca, mizantropia, wiedza, pień, podpora, pochodnia). W efekcie dostajemy opozycję, która się na naszych oczach unieważnia. Udział w wojnie nie jest już jedynym kryterium męskości, a „człowiek książkowy” nie przypomina zniewieściałego safandudy. Męstwo traci swoje oczywiste (znane z *Trylogii*) reprezentacje. Może tak być, ponieważ światy *Hani* i *Legionów* należą już do XIX wieku, a więc do czasów życia pisarza. Przemieszczenie obrazów męstwa i męskiej przyjaźni w świat bliższy autorowi nadaje zupełnie inny kontekst tym zjawiskom i relacjom. Zewnętrzność bohaterów jest ta sama: polowania, jazda konna, pojedynki, wojna, ale życie wewnętrzne jest już zdecydowanie inne, zaprawione jakąś melancholią, brakiem pomysłu na przyszłość, miękkością, która jest wynikiem refleksji, innego wykształcenia, dziwacznej mieszaniny pragnienia wojny z czułością, pieśnią, spazmatycznym wyznaniem. Dla Marka zaciąg do legionów jest próbą oderwania się od rojeń, marzeń i pustki, ucieczką od własnej słabości. Wojna jest dla niego poszukiwaniem celu, autentyczności, a więc kwestią duchową w równym stopniu, co manifestacją przemocy. Wojną leczył jednak anarchię Kmicica, głupotę i okrucieństwo Bukojemskich, niszczące marzenia Marka, ale zapowiadane w *Legionach* wojny nie obiecują wyzwolenia, folgi, a jedynie mgliste „spełnienie ofiary”, „spłacenie długu”. Kiedy historia przedstawiona

⁹⁶ Kapitalnej oznaki dostarcza błąd zaimka w cytowanej edycji. Chodzi o fragment, kiedy Klarybella mija oczarowanego Marka, który nie potrafi wydusić słowa. „Lecz nim ochłonął – przeszła, a za nią obojętny i zimny Kajetan, który po chwili począł go [podkr. moje – R.K.] otulać w ciepłe szale i puszystą lisią szubę” [L 17]. Błędnie użyty zaimek „go” (zamiast „ją”) sugeruje, że to Marka otulał Kajetan szubą i szalami. W kontekście maskowanego homoseksualizmu bohatera pomyłka to znacząca, jednak należy ją skorygować, gdyż dalszy fragment brzmi: „Służba wciągnęła następnie na jej trzewiczki i przewiązane na krzyż pończoszki ciepłe berlace – i obie panie wraz ze starszym szambelanem i z Kajetanem znikły za oszklonymi drzwiami sieni” [L 17]. Zdzisław Piasecki, słusznie sarkający na brak zainteresowania *Legionami*, widzi w tej scenie jedynie „szczerą miłość braterską” (Z. Piasecki, *Wokół „Legionów” Henryka Sienkiewicza*, w: *H. Sienkiewicz – twórca i obywatel*, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002, s. 313).

w powieści zbliża się do pamięci czytelnika, słabnie impet fikcji, jakby Sienkiewicz wstydył się, że i tu sztuka może stać się ważniejsza od historii, która niedawno jeszcze była rzeczywistością. Ani w *Na polu chwały*, ani w *Legionach* fabuła nie osiąga etapu bitwy, wojna pozostaje na horyzoncie, a narracja jakby dreptała w prologu, opóźniana wahającą się ręką, aż zamiera niedokończona⁹⁷.

Bez względu na złożone i niejasne powody rosnącej niewiary w literaturę o przygodach wojennych, Sienkiewicz jest po prostu zmęczony pisaniem. Przerażony własną decyzją o napisaniu *Krzyżaków* wyznaje Karolowi Potkańskiemu (3 III 1897): „jeszcze bardziej od samej roboty trapi mnie myśl, że to znów najmniej rok katongi. Co dzień sobie przysięgam, że to już ostatnia rzecz, i tym razem dotrzymam” [Li III/3, 68]. Ale nawet w to zaczyna wątpić, bo miesiąc później pisze do niego: „często jednak myślę, że to już nie pójdzie. Wszystko musi mieć swój koniec. Pewno też skończę na dwóch tomach, bo nie czuję w sobie sił. Ale co w tym jest dziwne, że nie psuje mi to zbyt humoru” [Li III/3, 74]. Ostatecznie skończy powieść, a nawet napisze jeszcze cztery inne (*Na polu chwały*, *Wiry*, *W pustyni i w puszczy*, *Legiony*), komedię *Zagłoba swatem* i kilkanaście nowel. Dodając do tego ogromną ilość listów, pism okolicznościowych i publicystycznych, można wątpić w deklaracje o znużeniu pisaniem. Niemniej, kiedy porównujemy jakość jego prozy powstałej w wieku XX z tą z XIX nie sposób nie zauważyć wyraźnego spadku, jakby pisała ją inna ręka, gorsza, „lewa”, która niezgrabnie odtwarza to, czego nauczyła się „prawa”.

Fizjologiczne metafory opisujące stopniowy kryzys twórczy są uzasadnione. Pisarz przywiązywał wielką wagę do zdrowia. Widać to w jego trybie życia, trosce (graniczącej z hipochondrią) o swoją kondycję, a także w niezliczonych radach, jakich udzielał rodzinie i przyjaciółom⁹⁸. Choroba miała dla niego znaczenie. Była czymś więcej niż nieobecnością zdrowia. Budziła lęk jako niszcząca aktywność

⁹⁷ „Co do *Na polu chwały* – wołałbym, aby powieść ta nie była tłumaczona, albowiem uważam ją za chybioną. [...] Zresztą tak dalece sam krytykuję *Na polu chwały*, że najprawdopodobniej nie będę pisał ani drugiej, ani trzeciej powieści zamierzonej trylogii”.

Do Kozakiewicza, 14 VIII 1905 [Li III/1, 229].

⁹⁸ Prosi na przykład Karola Potkańskiego, który był opiekunem jego syna, aby dbał o ćwiczenia fizyczne Henryka-juniora – „Inaczej prędko go wyczerpie łacina i greka, zwłaszcza gdy w latach późniejszych pomoże im kobieta” [29 III 1898, Li III/3, 114].

ność życia, które wyrывa się spod kontroli, podporządkowując sobie także sferę ducha.

Szczególnym przedmiotem troski Sienkiewicza była od pewnego momentu jego prawa ręka. W październiku 1895 r. doznał silnej kontuzji podczas komicznej rywalizacji z kobietą. Jak informuje Maria Bokszczanin, Róża Raczyńska przedstawiła autorowi swoich synów, zarazem popisując się siłą swej ręki. Podniosła więc starszego z nich za patkę od ubrania. Sienkiewicz próbował powtórzyć jej wyczyn, ale wysiłek spowodował nagły bezwład ręki i dotkliwy, długotrwały ból, który przerodził się w trwający wiele miesięcy lęk przed paraliżem prawej ręki⁹⁹. Obawa o rękę wiąże się zarówno z troską o zdrowie, jak i o dalsze losy swego pisarstwa. Kontuzja, choć przykra, wydaje się epizodyczna, jednak Sienkiewicz widział w tym coś więcej, a uporczywe powracanie „tematu ręki” w jego korespondencji pozwala odkryć w przykrym zdarzeniu zapis generalnego lęku przed twórczą niemocą. Pół roku później, choć ból dawno już minął, wspomina Adamowi Krechowieckiemu, że jednak czasem wraca przy podnoszeniu ciężkich przedmiotów, musi więc uważać, zważywszy, że ma „pokonać tą ręką taką potęgę, jak Zakon Krzyżowy” [Li III/1, 319]¹⁰⁰.

⁹⁹ Przypis Marii Bokszczanin do listu pisarza do Jadwigi Janczewskiej, sporządzony na podstawie felietonu S. Wasylewskiego, *Bilotyny pana Sienkiewicza*, „Gazeta Polska” 7 XI 1937, s. 5 [Li II/3, 167].

Sam Sienkiewicz pisze do Karola Potkańskiego, że bezwład pojawił się dopiero drugiego dnia, niemniej ból doskwierał mu ogromny, skoro uśmierzał go morfiną:

„Piszę z największym wysileniem. Czwarty dzień mdleję prawie z bólu w prawym ręku. Podniosłem nią Rogerka, tak jak podnosiłem swoje dzieci – i na drugi dzień przyszło. – Jest to taki ból jak scjatyka w nodze, poruszam nią z trudnością. Brałem okłady, lekarstwa, antypirynę, fenalicynę – nic nie pomaga. Doktor był co dzień. Jedna morfina przynosi ulgę, ale i mdłości. *Quo vadis* nie piszę” [12 X 1895, Li III/3, 28].

Odtąd przez kolejne 10 lat ból i lęk powracają w listach, a w rzeczywistości pewnie nie opuszczają pisarza aż do śmierci:

„Od dwóch dni ramię i ręka daje mi się we znaki, odbiera sen i niepokoi, dlatego, że to prawa” [do Karola Potkańskiego, 17 IX 1897, Li III/3, 90].

„Mam w ręku starą newralgię, która od czasu do czasu przypomina mi się nader boleśniej, a która po pogrzebie mego przyjaciela odnowiła mi się w takim stopniu, że aż do tej chwili nie mogłem wziąć pióra do ręki. [...] Lekarze mówią, że musiałem przycisnąć jakiś nerw, niosąc wraz z innymi trumnę” [do Józefa i Marii Kościelskich, 16 IX 1900, Li III/1, 170].

„Obu nam nie posłużyły Prusy. Pan dostał grypy, a ja newralgii w rękach, która w mniejszym lub wyższym stopniu nie opuszcza mnie dotąd” [do Bronisława Kozakiewicza, 30 grudnia 1905, Li III/1, 232].

¹⁰⁰ Ale w liście do Karola Potkańskiego z 21 VI 1896 r. zapowiada:

W żarcie Sienkiewicza ręka pisarza jest ręką szermierza. Czy to jednak na pewno żart? Pisanie było dla niego aktem fizycznym, który krzepi umysł czytelnika, aby ten w literaturze mógł znaleźć wzmocnienie woli życia. Jeszcze niedawno sam leczył się pisanem po katastrofie drugiego małżeństwa¹⁰¹, a już kilka miesięcy później, w listopadzie 1894 r., potłukł się, jadąc na rowerze bez hamulców, co doprowadziło do rozcięcia głowy i potłuczenia barku. Ostatnie lata XIX w. mieszają w życiu autora przykre doświadczenia uczuciowe i fizyczne, uwalniając go zapewne na swoistą podwójność ludzkiej kondycji. Ręka sprawna lub bezwładna staje się w tym kontekście figurą cielesno-duchowej genealogii jego twórczości, przekonania, że krzepa duchowa ma ściśle materialne zaplecze.

Pierwsze symptomy obawy przed utratą twórczej krzepy pojawiają się po ukończeniu *Potopu*, pisanego w tragicznych okolicznościach choroby i śmierci żony. W liście do Janczewskiej z 21 VIII 1886 r. pisze: „Leży przede mną kilkanaście ostatnich kartek – trzeba tylko jeszcze jutro przejrzeć i wyprowadzić. Cała kilkoletnia robota jest już za mną, a przede mną? – bo ja wiem co” [Li II/1, 170]. Nie było to jedynie konwencjonalne westchnienie towarzyszące finałowi wyczerpującej pracy. Sienkiewicz rozsiewał ślady tego doświadczenia także w późniejszych utworach. Napisana w 1890 r. nowela *Lux in tenebris lucet* zawiera zdanie, które może odnosić się do tego wyczerpania i narodzin lęku o przyszłość swej twórczości. Bohaterowi noweli, owodowi rzeźbiarzowi Kamionce, przypisał autor być może swe dawne doświadczenie podwójnej pustki:

Nie ma gorszych chwil na świecie nad takie, w których człowiek czuje, że czego miał dopełnić, to już dopełnił, co miał przeżyć, to przeżył, i że mu się już nic w życiu nie należy. Kamionka od lat blisko piętnastu żył w ciągłym wewnętrznym niepokoju, że jego talent wyczerpuje się [*Lux in tenebris lucet*, D VI 108].

„Po *Krzyżakach* mam zamiar wyprząc, jeśli nie zupełnie, to przynajmniej od zbyt wielkich furgonów” [Li III/3, 50].

¹⁰¹ „*Połanieckich* piszę mocno. Na spacerach układam sceny z *Quo vadis* – a na dalekim horyzoncie rysują mi się *Krzyżacy*. Postanawiam odtąd nie wyłazić z epopei, bo tylko ta najmniej męczy i najlepiej duszę odnawia” [Do Mścislawa Godlewskiego, 7 IV 1894, Li I/2, 211].

Historia słabnącej ręki tylko pozornie ma swoje wydarzenie otwierające narrację. Anegdota o podnoszeniu chłopca jest atrakcyjna, ale jej pozycji w fabule biograficznej przeczą wcześniejsze wzmianki o kłopotach z ręką. Już w 1876 r., podczas pobytu w Ameryce, zdarzył się wypadek na polowaniu, który opóźnił nadesłanie dziewiątego odcinka korespondencji dla „Gazety Polskiej”. Pisarz tłumaczył się redaktorowi Edwardowi Leo, że miał „wypadek z ręką”, którą ukąsił i podrapał postrzelony kot, stąd nie mógł – jak wyjaśnia – „przez jakiś czas pisać dobrze, a jeszcze i teraz kaligrafia moja pozostawia wiele do życzenia – chociaż wszystko się już zagoiło” [Li III/1, 448]. Ten wypadek musiał go bardziej przestraszyć. Był przecież dopiero wschodzącą gwiazdą dziennikarstwa, żyjącym z pracy ręki literatem, który marzył o byciu wielkim pisarzem¹⁰². Niepotrzebnie, bo w najbliższych latach rozpocznie jedną z największych karier w literaturze polskiej.

Mimo to, w środkowej części cyklu, odnajdujemy dyskretny zapis nawrotu „problemu ręki”, w zagadkowym epizodzie *Potopu*, kiedy to Michał Wołodyjowski jest rekonwalescentem w domu pana Pakosza Gasztowta. Gdy na skutek nieokreślonych wypadków „zachorował obłożnie: naprzód przyszyły nań złe gorączki, potem od kontuzji, którą był pod Cybichowem jeszcze otrzymał, odjęło mu prawą rękę” [P I 8]. Milczenie tekstu o przyczynach tej kontuzji otwiera przestrzeń pozatekstowych relacji. Ulubiona przez pisarza postać, kompensująca mu (wg Marii Korniłowiczowej) młodzieńcze kompleksy, doznaje kłopotów z ręką identycznych z tymi, jakie będą trapić pisarza, ale dopiero dziesięć lat później. Bynajmniej nie chodzi o tropienie proroczego wymiaru *Trylogii*, ale o odkrywanie języka symbolicznego tekstu. Ręka Wołodyjowskiego przez chwilę pochłania jego postać, staje się całością za część, jaką jest w tym odwróceniu reszta postaci. Autonomiczna względem reszty ciała,

ręka to przychodziła do zdrowia, to martwiała znowu, gdy zdarzyły się sloty na świecie. Wszyscy laudańscy zajmowali się wielce tą ręką, bo ją

¹⁰² Pióro i broń trzyma ta sama ręka:

„Owóz więc strzelanina zabierała mi większą część dnia, ale do zwykłych zajęć moich należało i pisanie. Jakaś nieprzewyżczona siła zmuszała mnie ustawicznie, abym dzielił się z czytelnikami tą sielanką górską, tak oryginalną, że mnie samemu zdawała się urojeniem i jakby snem jakimś, a tak rzadko trafiającą się ludziom mego zawodu i tak zdrową, że była mi uspokojeniem wielkim po życiu w mieście i niby początkiem drugiej młodości, zanim minęła pierwsza” [LPA 210–211].

widzieli przy robocie pod Szklowem i Sepielowem, i ogólne było mniemanie, że lepszej trudno było znaleźć na całej Litwie [P I 97].

Unieruchomiony przez pisarza szermierz, z podwójnie rozbrojoną (bez szabli i bez siły) ręką, zostaje skierowany ku zagadnieniom wydawałoby się absurdalnym w świecie *Trylogii*. Odłączony od „ręki”, Michał okazuje się amatorem opery, którą oglądał podczas pobytu na dworze królewskim w Warszawie. Niczym światowiec opowiada prowincjonalnym córkom Gasztowta o sławnych muzykach i śpiewakach:

– Bo tam w chórze białogłowy nie śpiewają, jeno mężczyźni i młode chłopcy; jedni grubymi głosami, jak żaden tur nie zaryczy; inni cienko, że i na skrzypcach cienie nie można. [...] Siła tam muzykantów: jest Forster, sławny subtelnymi gorgami, i Kapuła, i Dżan Batysta, i Elert, przedni do lutni, i Marek, i Milczewski grzecznie komponujący. Ci wszyscy, kiedy razem w kościele hukną, to jakobyś chóry serafińskie na jawie słyszał [P I 101].

Znakomite obeznanie pana Michała ze słynnymi nazwiskami artystów kapeli królewskiej Władysława IV zawdzięcza Sienkiewicz poematowi Adama Jarzębskiego: *Gościniec abo opisanie Warszawy* (1643), którego prozaizowane fragmenty posłużyły pisarzowi do stworzenia tego monologu. Odpowiedni fragment pod tytułem: „Musica abo capella Króla J.M.” wygląda następująco w wersji poetyckiej:

Włoszy nadobnie śpiewają,
Jedni basem, także altem,
Drudzy tenor i dyszkantem.
Trudno przybrać BALTASARO
I w Rzymie taki sopran raro
Masz tam z FORSZTERA altystę,
W bas i tenor, dyszkantystę;
Gdy chce, wzgórze wyprawuje,
Potym nadół wyśpiewuje
Kilka oktav, to nowina!
Virtuoso, godzien wina!
I COPULA z DZIAN MARYJĄ
Gorgami subtelno ryją
[...]
Tam i ELERT wijolista
Przedni, a GALOT lutnista
Skrzypkowie są, cud powiedzieć,
SIMONIDES kornecista,

Dobry GRANICZNY sztorcista
 [...] MAREK Capellae magistrem
 SKAKI, a wicemagistrem
 PEKIEL, zacny organista,
 Dobry z nimże komponista;
 I MIELCZEWSKIEGO też rzeczy
 Do grania, śpiewania grzeczny.
 Włochów, Niemców, wokalistów
 Dość i instrumentalistów.¹⁰³

Na tym nie koniec, bo Wołodyjowski ciągnie opowieść dalej, dzieląc się z dziewczętami wrażeniami z opery *Dafne* (Jacopo Peri lub Marca da Gagliano), wystawionej na dworze w 1638 r. Niestety Gasztotówny przypominają Borgesowskiego Averroesa, który to biedził się nad przekładem fragmentu *Poetyki* Arystotelesa, gdzie mowa o tragedii i komedii. W opowiadaniu, słynny filozof, nie znajdując odpowiednich słów, odkłada pracę i udaje się na spotkanie, na którym jego przyjaciel Abu'l-Qasim opowiada o tym, jak w Chinach był świadkiem przedstawienia teatralnego. W relacji brak słowa „teatr”, ponieważ nie ma go w słowniku i kulturowym doświadczeniu muzułmanina. Opowiada więc o teatrze słuchaczom, którzy, podobnie jak on, nie znają słowa „teatr”:

Nie da się opisać tego domu, który był właściwie jakby jednym olbrzymim pokojem z szeregami wnek i balkonów, jednych nad drugimi. We wgłębieniach tych siedzieli ludzie; jedli i pili; podobnie na podłodze; podobnie na tarasie; ci na tarasie grali na bębnach i lutniach, poza grupą piętnastu, a może dwudziestu, która (w purpurowych maskach) modliła się, śpiewała i przemawiała. Byli więźniami – ale nie dostrzegało się krat; galopowali – ale nikt nie dostrzegał koni; walczyli – ale miecze były z trzciny; umierali, a potem znowu podnosili się z ziemi¹⁰⁴.

Pan Michał opowiada w niezwykle podobny sposób. Nie mogąc operować pojęciami, przedstawia ich treść, odwołując się do słownika znanego słuchaczkom: np. „kościół”, „komnata”.

¹⁰³ A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. i wstępem opatrzył W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 91–93. Zob. też: K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965.

¹⁰⁴ J.L. Borges, *Dociekania Averroesa*, przeł. Z. Chądzyńska, w: *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska i A. Soból-Jurczykowski, Warszawa 1972, s. 109.

- Cóż to takiego theatrum?
 – Jakżeby to waćpannom powiedzieć... To jest takie miejsce, gdzie komedie grają i skoki włoskie misterne wyprawują. Komnata to tak wielka, jak niejeden kościół, cała w zacne kolumny. Po jednej stronie siedzą ci, co chcą się dziwować, a po drugiej stronie kunszty są ustawione. Te podnoszą się i schodzą w dół; inne śrubami w rozmaite obracają się strony; raz okazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość; na wierzchu niebo ze słońcem albo z gwiazdami, spodem ujrzyś czasem piekło okropne...
 – O Jezu! – zawołały pacunelki.
 – ... z diablami. Czasem morze niezmierne, na nim okręty i syreny. Jedne persony spuszczaają się z nieba, inne wychodzą z ziemi.
 [...] to wszystko udane, nie prawdziwe, i przeżegnawszy nie znika. Nie masz w tym sprawy złego ducha, jeno ludzka przemyślność [P I 102]¹⁰⁵.

Wyłom w totalizującej przedstawienie narracji militarno-przygodowej jest nie do przecenienia, wprowadza bowiem pytanie o to, czy świat *Trylogii* potrzebuje sztuki. Lub inaczej: jakie jest miejsce sztuki w powieściowej historii? Bo przecież drobny epizod nie zmienia faktu, że opowieść o wojnie nie ma konkurencji, że nic istotnego oprócz niej w tym świecie się nie dzieje. Sztuka pojawia się, kiedy milkną działa, ale nie tylko. Ręka rozbrojona z szabli musi być bezwładna, a wtedy powstaje miejsce na sztukę. Jest w tym gorzyc rozpoznania, że przemoc stanowi jeden z głównych mechanizmów historii; że to brutalna i prymitywna siła kształtuje dzieje skuteczniej niż słowo czy obraz. To też wkrótce rozmowy o „kunsztach” dobiegną końca, bo wraca zdrowie („już ręka dobrze chodzi w zawiasach” [P I 103]), a wraz z nim wojna. Coś jednak przenika z jednej sfery do drugiej, zauważamy teraz wcześniejsze ślady, jakie w języku wojny odcisnęła sztuka, jakby

¹⁰⁵ I ta część monologu Wołodyjowskiego jest parafrazą poematu Jarzębskiego:

„Nuż sala, gdzie komedye/ Odprawują, tragedye;/ Jeśliś widział, przynasz mi to:/ Postawiona znamienito.

Tam wesela odprawują,/ Włoskie skoki wyprawują;/ Dla tych theatrum cudowne/ Z perspektywami budowne

Stoi, zacne, z kolumnami,/ Nie widziane między nami/ Jedne kunszty na dół schodzą/ Wagami do góry wchodzą;

Drugie szroby obracają,/ W mgnieniu oka zaś zwracają;/ Czynią z chmurami ciemności,/ Potem światłość przyjemności;/ A pod wierzchem niebo własne,/ Z obłokami zda się jasne,/ Słońce, miesiąc i z gwiazdami,/

Niebieskimi planetami./ Tam ujrzyś piekło straszliwe/ I morze zdać się burzliwe,/ Na którym podczas pływają/

A na batkach jeżdżą po niem;/ W takim morzu nie utoniem” (tamże, s. 97–98).

roztargniony narrator zapomniiał wymienić styl i mówi o wojnie językiem narracji o muzyce. Dzięki muzycznej scenie z *Potopu* odkrywamy, że już w *Ogniem i mieczem* Wołodyjowski był „dyrygentem koncertu zabijania”:

[Bitwy] nie tracił z oka, ale poprawiwszy tu i ówdzie, znowu się wracał – i patrzył, i poprawiał, właśnie jak ów, który kapelą kierując, czasem sam zagra, czasem grać przestaje, a nad wszystkim ustawicznie czuwa, by każdy swoje odegrał [OM II 85].

Kontrabanda męskiej czułości w obrębie dyskursu militarnego czy salonowe intermedium w postaci monologu Wołodyjowskiego o teatrze, to gry ironiczne. Spajając rękę żołnierza z ręką artysty, Sienkiewicz bawi się myślą o powinowactwie popędów tworzenia i zabijania. Myśl, że te same instynkty, które napędzają wojnę, inspirują też twórczość ustanawia wspólnotę kultury i cywilizacji. Kierując literaturę ku życiu, a nie tylko ku jego reprezentacji, Sienkiewicz snuje fantazje o literaturze jako równorzędnej partnerce postępu; o sztuce, która miarkuje brutalność kapitalistycznego rozwoju, ale nie ustępuje mu dynamiką, tężyzną myśli i emocji. W tej rywalizacji sztuki z cywilizacją i naturą autor nie chce oddać pola krytycznej modernie, która w słabości, śmierci, dekadencji widzi szansę na uskok z drogi darwinowskiej ewolucji oraz jej socjologicznego bękarta: darwinizmu społecznego. Wbrew temu będzie twierdził, że sztuka jest bezużyteczna, jeśli nie pomaga w życiu. Nie chodzi o prostą kompensację, odurzenie fikcją, które wiedzie zaczytany umysł do zapomnienia o zobowiązaniach wobec realnego świata. Przeciwnie, celem sztuki winno być stymulowanie pozalekturowej aktywności czytelnika, życia samego, które „żyte” w Polsce ma skłonność do niebezpiecznego uwiądnienia. „Nie rodzimy się słabsi, nie natury więc wina; umieramy słabsi – to nasza wina” – twierdził niespełna trzydziestoletni Sienkiewicz [Cho I 194]. „Pokrzepianie serc” jest formułą, która wyraża najpełniej jego przekonanie, że ostateczną weryfikacją estetycznej wartości literatury są jej pozaestetyczne skutki w życiu czytelnika.

Mimo trwałości tego wątku w jego powieściach i publicystyce, silny „dyskurs krzepy” stopniowo słabnie. Nie upatrywałbym źródła tej słabości w prostym wyczerpaniu ciała starzejącego się pisarza, ale w melancholijnej konsekwencji jego najstojniejszej idei tworzenia. Opracowana literacko dla czytelnika bez ojczyzny, szybko oka-

zała się czymś więcej. Ponad stuletnia popularność dzieła pokazuje, że wykracza ono poza historyczny horyzont oczekiwań jego współczesnych odbiorców. A to znaczy, że jest samą literaturą – odmianą języka, która ma zdolność przewyciężenia przygodności swego historycznego wypowiedzenia i wstąpienia w krąg kolejnych współczesności. Melancholia wpisana w tę koncepcję oddziaływania sztuki odsłania się w rozpoznaniu, że karmi się ona słabością odbiorcy, któremu brak innych impulsów do życia. Jeśli bowiem to, co słabe, potrzebuje sztuki, aby się pokrzepić, cóż stanie się, kiedy sztuka spełni już swoje posłannictwo?

„Posiadłszy siłę, traci się ducha” – podpowiada Nietzsche¹⁰⁶. Pisarstwo Sienkiewicza należy w całości do XIX w., a zwłaszcza do tej jego części, którą przepełnia idea jedności wiedzy i sztuki, aby sprzymierzone mogły opisać nowoczesną rzeczywistość i wytyczyć szlaki jej dalszej modernizacji. Impet i energia nowoczesnego kapitalizmu miały znaleźć odpowiedź w duchowej i fizycznej tężyznie, która pozwoli jednostce, doświadczającej nowoczesnego przyśpieszenia, zachować swą tożsamość rozrywaną siłami rynku i państwa. Próba pozytywnego opisu tego procesu doznaje fiaska, kiedy narasta świadomość, że nowoczesne społeczeństwo nie potrzebuje sztuki, aby rozwijać się ekonomicznie i politycznie. Sztuka i nowoczesne państwo rozchodzą się, kiedy tylko opuszczają integrujące je terytorium ekonomii, polityki kulturalnej i edukacyjnej, stając się wobec siebie obojętne lub antagonistyczne. Zdając sobie z tego sprawę, Sienkiewicz z uporem twierdził, że jeśli literatura ma być wartością społeczną, a nie tylko jednostkową, musi być instrumentem woli życia.

¹⁰⁶ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy*, dz. cyt., s. 78.

Indeks osobowy

- A**
Abercombie Nicolas 14
About Edmund 368
Abrams H. Meyer 73
Achmatowicz Aleksander 52
Almodóvar Pedro 338
Althusser Luis 20
Andrzejkowicz Magdalena 264
Antochewicz Bernard 124
Apanowicz Anna 262
Apuchtin Aleksander 33
Arystoteles 42, 43, 237, 248, 413
Asnyk Adam 19, 106
Auerbach Erich 208
Austin Langshaw John 72, 73
Axer Jerzy 15, 335, 401
- B**
Babska Maria 155, 158
Bachórz Józef 43, 340, 356
Balibar Étienne 20
Baliński Ignacy 258
Balthus (Balthasar Klossowski de Ro-
la) 202, 203
Balzak Honoriusz 11, 253, 260, 372,
402
Baranowicz Łazarz 232
Barańczak Stanisław 44, 140, 143,
290, 399
Barbaruk Magdalena 338
Barrès Maurice 365
Barthes Roland 57
Bartoszewicz Antonina 340
Bataille Georges 332
Baudelaire Charles 11, 12, 233, 256,
349
Beauvoir Simon de 121
Beauvois Daniel 385
Benjamin Walter 345
Benka Urszula 286
Benni Karol 45
Berent Waław 145, 364
Bergson Henri 232–234, 240, 302,
347
Berman Marshall 12, 13, 359, 363,
364
Bernard Claudie 392
Bernhardt Sara 24, 368
Beylin Karolina 157, 230
Białobocki Jan 304
Bielik-Robson Agata 358
Bielska-Łach Monika 262
Bieńkowska Wiera 369
Bijvoet C. Maya 177
Błońska Wanda 57
Błoński Jan 18, 19
Bobrzyński Michał 85, 88
Bocheński Józef 121
Bokszczanin Maria 7, 17, 30, 133,
154, 155, 335, 409
Borges Jorge Luis 413
Bork Piotr 304, 343
Borkowska Grażyna 56, 59, 343
Bourget Paul 144, 353, 365
Brandt Józef 44, 262, 263
Brodzka Alina 261
Bronfen Elizabeth 168, 200
Brykalska Maria 39
Brzozowski Stanisław 17, 18, 34, 36,
41, 48, 210, 244, 268, 347, 370, 379,
380, 382, 390, 292
Buckle Henry 82, 83
Bujnicki Tadeusz 7, 15, 26, 33, 36–
38, 40, 47, 59, 63, 134, 135, 182,
199, 208, 211, 230, 231, 304, 347,
354, 374, 396
Burek Tomasz 370
Burzyńska Anna 43
Buttler Danuta 238
- C**
Camus Albert 76
Carroll Lewis 101

- Cervantes Miguel 209
 Chadwick Helen 266
 Chądzyńska Zofia 413
 Chełmoński Józef 223, 363
 Chłędowski Kazimierz 23, 25
 Chłopicki Władysław 237
 Chmielewski Adam 198
 Chmielowski Piotr 11, 19, 22, 26, 40, 374
 Chojnacki Antoni 21
 Chrzanowski Ignacy 54
 Chrzanowski Tadeusz 122
 Chwedeńczuk Bohdan 72
 Cichowicz Stanisław 232
 Clément Catherine 168
 Comte August 342, 357
 Conrad Korzeniowski Józef 167
 Constantini Constanze 202
 Critchley Simon 237
 Czachórski Władysław 44
 Czaplejewicz Eugeniusz 302
 Czapliński Przemysław 385
 Czerniawski Adam 394
D
 Danek Wincenty 360
 Darwin Karol 129, 130, 144, 326, 327, 370, 394
 Daudet Alfons 212–214, 368–370
 Dawid Jan Władysław 18
 Debray Régis 199
 Delgado Ruiz Michel 331
 Dembowska Maria 134
 Deotyma (Łuszczewska Jadwiga) 29
 Derrida Jacques 168, 266
 Deryng Maria 24
 Dujardin Édouard 353
 Dewey John 342
 Dickens Charles 155–157, 165, 209, 212, 230, 239
 Diderot Denis 209
 Dilthey Wilhelm 347
 Dłuski Witold 20
 Dobrowolska Wanda 168, 169
 Dobrowolski Witold 335
 Dobrski Konrad 10, 28
 Drogoszewski Aureli 18, 341
 Dumas Aleksander (syn) 23, 24, 353, 367, 368
 Dybciak Krzysztof 21, 49
 Dzieduszycki Wojciech 225, 255
E
 Egelstone Robert 255
 Engels Fryderyk 359
F
 Falski Maciej 108, 266
 Feldman Wilhelm 255
 Fish Stanley 248, 249
 Fita Stanisław 11, 20, 83, 341
 Flaubert Gustaw 36, 127, 344, 355, 372
 Fleishman Avrom 392
 Fliess Wilhelm 265
 Franas Aneta 331
 France Anatol 353
 Freud Zygmunt 56, 87, 91, 98, 108, 166, 185, 186, 200, 222, 223, 229, 230, 237–239, 265
G
 Gagliano Marco 413
 Garczyński Stefan 247
 Gautier Teofil 12
 Giertych Roman 34
 Gilewski Wojciech 332
 Glass Grzegorz 18
 Głowacki Aleksander (Prus Bolesław) 11, 17–19, 34, 58, 83, 84, 86, 169, 213, 232, 247, 264, 266, 271, 302, 329, 341, 346, 356, 358–360, 364
 Głowiński Michał 210, 236
 Głowczewski Aleksander 237
 Goethe Johann Wolfgang 124
 Gołaszewska Maria 237
 Gombrowicz Witold 18, 49, 52, 125, 338
 Goncourtowie Edmont i Jules 353
 Gonzales Alfons 9
 Gorski Jan 215, 366
 Gorzelak Małgorzata 94
 Goszczyński Seweryn 263
 Goya Francisco 52
 Górka Olgierd 34
 Górski Karol 303, 362
 Górski Konstanty 21, 35, 40

- Górski Ludwik 45
 Grabski Feliks Andrzej 83
 Gray Asa 326
 Gray John 342, 343
 Greenblatt Stephen 217
 Grześkowiak-Krwawicz Anna 66,
 92, 93, 317
 Grzymała-Siedlecki Adam 26
 Gutorow Jacek 43
 Guze Joanna 76, 233
- H**
 Handke Ryszard 53
 Hartmann Edward 341
 Hebbel Friedrich 166
 Hendzel Władysław 182, 407
 Henkiel Dionizy 26, 27
 Heraklit z Efezu 394, 398
 Herbert Zbigniew 187, 256, 291
 Heredia José María de 265
 Hertz Benedykt 18
 Hobbes Thomas 92
 Hölderlin Friedrich 394
 Homer 49, 138, 139, 208, 212, 259,
 270, 279
 Horain Julian 12, 29, 223
 Horodyński Piotr 262
 Hryniewiecki Bolesław 59
 Hugo Wiktor 353
 Hume David 259, 276
 Hurko Josif 33
 Husserl Edmund 51
 Huysmans Joris-Karl 144, 353, 365
- I**
 Inhatowicz Ewa 57
- J**
 Jakóbczyk Jan 36
 Jakubowski Zygmunt Jan 41
 James Henry 101, 255
 Jan z Koszyczek 154
 Janczewski Edward 154
 Jankowski Teodor 36
 Janowska Katarzyna 370
 Jarzębski Adam 412–414
 Jay Martin 302
 Jedlicki Jerzy 342, 360, 382, 383
 Jeż Teodor Tomasz (Miłkowski Zygmunt) 19, 267, 345
- Jodełka Tomasz 11, 197
 Jonca Magdalena 59
 Joyce James 101
- K**
 Kaczkowski Zygmunt 19, 48, 109
 Kafka Franz 43, 101
 Kania Ireneusz 332, 338, 381, 382
 Kant Immanuel 237
 Karłowicz Jan Aleksander 9
 Keats John 117
 Keller Maria 354
 Kerényi Karl 338
 Kersten Adam 86
 Kierkegaard Søren 237
 Kiernicki Edward 32
 Kijowski Andrzej 12
 Kitliński Tomasz 293
 Klaczko Julian 117
 Kleiner Juliusz 211
 Kłoczowski Jan Maria 202, 233
 Kłosińska Krystyna 266
 Kłosiński Krzysztof 101
 Kochanowski Jan 154, 222, 243, 244
 Kock Paul 366
 Kolendo Jerzy 335
 Kołoniecki Roman 213
 Komendant Tadeusz 293, 332
 Konopnicka Maria 28, 33, 84, 197,
 260, 261, 343, 348
 Konwicki Tadeusz 385
 Kopeć-Umiastowska Barbara 217
 Korczak Janusz 18
 Kornilowiczowa Maria 112, 133, 134,
 155, 402
 Korotyński Władysław 17
 Kosętka Halina 34
 Koskowski Bolesław 35
 Kosman Marceli 211
 Kosmanowa Bogumiła 211
 Kosowska Ewa 70, 116, 131, 141, 210
 Kościelska Maria 409
 Kościelski Józef 409
 Kowalski Sergiusz 342
 Kozakiewicz Bronisław 16, 37, 371,
 408, 409
 Koziółek Ryszard 53
 Koźmian Stanisław 31

- Kramsztyk Stefan 132
 Krasiniński Zygmunt 341
 Krasnodebski Zdzisław 382
 Kraszewski Józef Ignacy 10, 19, 48,
 207, 211, 360, 387
 Krechowiecki Adam 348, 409
 Kristeva Julia 108, 199, 202, 266, 293
 Krońska Irena 382
 Kroński Tadeusz 382
 Król Marcin 343
 Krudowski Franciszek 44
 Krzywicki Ludwik 26, 27
 Krzyżanowski Jerzy R. 24, 30
 Krzyżanowski Julian 7, 19, 26, 32, 44,
 105, 136, 172, 173, 184, 209, 211,
 215, 223, 231, 335
 Kubala Ludwik 88, 290
 Kubiak Zygmunt 138
 Kuczyński M. Stefan 34
 Kulczycka-Saloni Janina 11, 13, 178,
 264, 267
 Kunz Tomasz 73
 Kwietniewska Małgorzata 287
 Kwintylian 237
- L**
 Lacan Jacques 84, 201
 Lanham Richard 249
 Lanson Gustaw 369
 Las Casas Bartolomé de la 275
 Lash Scott 14
 Leiris Michel 331, 332, 336, 339
 Lenartowicz Teofil 197
 Leo Anna 76
 Leo Edward 31, 411
 Leociak Jacek 268
 Leszkiewicz Paweł 293
 Leszkowicz Paweł 266
 Lilla Mark 32
 Linde Bogusław Samuel 192, 265,
 315, 391
 Lis Renata 199
 Longhurst Brian 14
 Loti Pierre 353
 Lowenthal David 384
 Lubowski Edward 14, 16, 17, 30, 361
 Ludorowska Halina 44, 211
 Ludorowski Lech 21, 30, 44, 161, 182,
 196, 207, 211, 271, 279, 303
 Lukian 391
- Ł**
 Łukasiewicz Małgorzata 268, 270,
 386
- M**
 Maciejewska Irena 52
 Maciejewski Janusz 59
 Maciejowski Ignacy ps. Sewer 107,
 108, 165
 Mackiewicz Stanisław 105, 109, 131,
 337
 Maeterlinck Maurycy 365
 Magnone Lena 260
 Malarmè Stefan 365
 Malczewski Jacek 348
 Margański Janusz 32
 Markiewicz Henryk 57, 91, 210, 245,
 265, 340, 348, 361, 395
 Markowski Michał Paweł 43
 Marks Karol 359
 Martin Brian 260
 Matejko Jan 41, 375
 Matuszewski Ignacy 264
 Maupassant Guy 347, 353
 Max Gabriel 193
 Mazan Bogdan 201
 Mazur Aneta 28, 38, 182
 Mencwel Andrzej 15, 17, 18, 34
 Miaskowski Kacper 27
 Michalski Krzysztof 129, 153, 386
 Mill John Stuart 342
 Miłaszewski Stanisław 30
 Miłosz Czesław 32, 273, 370
 Mocarska-Tycowa Zofia 176, 262
 Modrzejewska Helena 23, 24, 40,
 154, 367
 Mokranowska Zdzisława 30, 303
 Moltke von Helmut 258
 Montaigne Michel 247
 Morawska Konstancja 345
 Morawski Kazimierz 256
 Moszczeńska Iza 18
 Moszczeńska Maria 223
 Mucharski Piotr 370
 Muller Marcel 206

- Munch Edward 191
Mycielska Gabriela 121
Myszkowska Justyna 337
- N**
Najder Zdzisław 167
Nałkowski Wacław 17, 18, 36
Nancy Jean-Luc 287
Napoleon I Bonaparte 258, 360
Nerczuk Zbigniew 245
Neveux Jean 353, 354
Nietzsche Friedrich 145, 146, 233,
268, 291, 345, 347, 350, 386, 388,
391, 392, 402, 416
Niklaus Manuel 191
Niklewiczówna Krystyna 275
Nowaczyński Adolf 18
Nowak Zbigniew Jerzy 54
Nycz Ryszard 14, 73, 302
- O**
Ochab Maryna 199, 332
Offenbach Jacques 366, 367
Okoń Waldemar 262
Okoński Władysław 19
Olszański Grzegorz 53
Orel Harold 392
Orłowski Hubert 349
Ortega y Gasset Jose 336, 337
Ortwin Ostap 332
Orzeszkowa Eliza 18, 19, 28, 58, 59,
83, 84, 101, 216, 267, 341–343, 345,
356–358, 369, 375, 387
Osada Stanisław 389
Ostrowska Bronisława 14
Osuchowski Antoni 18, 31, 87
Ouriliac Edward 12
Owidzki Jan Felician 46
- P**
Paczkowska-Łagowska Edyta 347
Paczoska Ewa 83
Papée Stefan 211, 230, 232
Parandowski Jan 140
Parnicki Teodor 393
Pascal Blaise 163
Paszek Jerzy 52
Pawelec Dariusz 53
Peri Jacopo 413
Piasecki Zdzisław 21, 44, 172, 182,
407
Pichois Claude 233
Pieniążek Paweł 347
Pigoń Stanisław 211
Pilch Jerzy 18
Piltz Erazm 35, 43
Piłsudski Józef 389
Piorunowa Aniela 11
Platon 42, 204, 237, 251, 268
Plessner Helmuth 245, 247, 382
Płachecki Marian 57
Podbielski Henryk 43
Poe Edgar Allan 168
Polhemus Robert 107
Poliklet 140
Popiel Romana 101
Potkański Karol 258, 373, 374, 375,
392, 408, 409
Potocki Antoni 223, 224
Praz Mario 168
Proust Marcel 101, 206
Przeźmiński Jarosław 302
Przybyła Zbigniew 182
- R**
Rabikowska Marta 182
Radziejewska Maria 175, 350
Rafael Santi 157, 158
Reich Edward 132, 137, 138
Rejchman Bronisław 362
Rejman Euzebiusz 118
Rimbaud Artur 365
Robert Reszke 56, 84, 87, 91, 98, 185,
238
Rod Eduard 365
Rogalski Dariusz 56
Rolland Romain 353
Rosiek Stanisław 199
Roudinesco Elizabeth 84
Rougemont Denis de 111
Rozpłochowska Agnieszka 190
Russel Bertrand 342
Rutkowski Krzysztof 302
Rzewuski Henryk 48
- S**
Sadkowski Wacław 37
Sandler Samuel 19, 208, 395

- Sartre Jean Paul 37
 Schopenhauer Artur 129, 144, 237, 341, 342
 Schumann Robert 193
 Scott Walter 49, 384, 392
 Scurry Elaine 292
 Sep-Szarzyński Mikołaj 27
 Shakespeare William 33, 44, 49, 58, 87, 119, 120, 139, 140, 143, 154, 170, 212, 216, 217, 236, 248, 289, 290, 319, 343, 380, 393, 399
 Sidorek Janusz 51
 Siemieński Lucjan 138
 Siemiradzki Henryk 44, 261, 264
 Sikorski Józef 349
 Simmel Georg 347
 Sławek Tadeusz 228
 Słomczyński Maciej 33, 58, 120, 152, 248
 Słonimski Antoni 286
 Słowacki Juliusz 99, 130, 202, 212, 263, 348, 384, 401
 Słowiński Michał 236
 Smolka Stanisław 19, 31, 177
 Soból-Jurczykowski Andrzej 413
 Spasowicz Włodzimierz 170, 374, 375
 Spencer Herbert 86, 237
 Sroka Mieczysław 370
 Starnawski Jan 54
 Stawar Andrzej 26, 34, 37, 83, 111, 210, 313
 Stein Edyta 51
 Stendhal Henri 372
 Stępnik Krzysztof 47
 Stoff Andrzej 67, 207, 211, 253
 Stomma Ludwik 339
 Straszewicz Ludwik 211
 Studencki Władysław 211
 Swolkień Henryk 193
 Szahaj Andrzej 248
 Szetkiewiczówna Maria 38–40, 64, 108, 160, 172, 175
 Sztachelska Jolanta 27, 29, 37, 38, 41, 44, 47, 48, 83, 87, 129, 143, 155, 321, 351
 Szuster Marcin 13
 Szymanowski Wacław 10
 Szymutko Stefan 210, 227
 Szypowska Maria 197
 Świerczyńska Dobrosława 10
 Świętochowski Aleksander 11, 15, 19, 34, 39, 48, 84, 169, 341, 383
 Świętosławska Teresa 335
 Taine Hipolit 216, 217, 353, 364
 Targosz-Kretowa Karolina 413
 Tarnowski Jan 19, 48, 293, 294, 313, 314
 Tazbir Janusz 217, 299
 Tetmajer Kazimierz 149
 Tokarzówna Krystyna 11
 Tomkiewicz Władysław 413
 Tretiak Józef 356
 Tuffrau Paul 369
 Turgieniew Iwan 36
 Ulanowska Wanda 102
 Vattimo Gianni 88
 Verlaine Paul 365
 Waczków Józef 37
 Wasylewski Stanisław 409
 Watts Georg Frederick 176
 Weininger Otto 332
 Weintraub Wiktor 265
 Welsh Alexander 392
 Wesseling Elizabeth 392
 Wierzbicki Andrzej 381
 Witkiewicz Stanisław 21, 28, 32, 39–42, 44, 45, 49, 64, 108, 136, 154–156, 160, 172, 223, 345, 346, 353, 356, 363, 374, 376, 383
 Witwicki Władysław 42, 204, 251, 268
 Włodkowiczówna Maria 149, 150, 160
 Wodziński Antoni 371
 Wojciechowski Konstanty 211
 Wujek Jakub 83, 99, 163, 171, 295
 Wyka Kazimierz 15, 25, 47, 49, 54, 208, 352, 353
 Wyrzykowski Stanisław 345

Wypiański Stanisław 381, 385, 388

Zagórska Aniela 167

Zakrzewski Bogdan 262

Zaleski Józef Bohdan 263

Zalewski Kazimierz 46

Zawadzki Andrzej 88

Zieliński Tadeusz 335

Žižek Slavoj 198, 201

Zola Emil 344, 345, 347, 351–353,
365, 366, 368, 369, 371, 372

Zwolińska Agata 245

Żaboklicki Krzysztof 168

Żabski Tadeusz 7, 23, 32, 55, 139,
346, 364, 366

Żeleński (Boy) Tadeusz 245, 247

Żeromski Stefan 51–53, 283, 379,
381, 385

Żygulski Kazimierz 236, 237

Redaktor
Wacław Walasek

Projektant okładki oraz fotografia
Magdalena Nazarkiewicz

Redaktor techniczny
Ireneusz Olsza

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1843-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-087-7
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie II. Ark. druk. 26,5. Ark. wyd. 25,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 40 zł

Wykonawca: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek
ul. Mieszka I 15, 40-877 Katowice
Druk i oprawa: EXPOL
P. Rybiński. J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Dla pokrzepienia... Melancholia wpisana w tę funkcję literatury odsłania się w rozpoznaniu, że karmi się ona słabością czytelnika, któremu brak innych impulsów do życia. Jeśli bowiem to, co słabe, potrzebuje sztuki, aby się wzmocnić, cóż stanie się, kiedy sztuka spełni już swoje posłannictwo.

„Posiadłszy siłę, traci się ducha” – odpowiada Nietzsche. Pisarstwo Sienkiewicza należy w całości do XIX wieku, a zwłaszcza do tej jego części, którą przepelnia idea jedności wiedzy i sztuki. Sprzymierzone, miały opisać nowoczesną rzeczywistość i wytyczyć szlaki dalszej modernizacji społeczeństwa. Impet i energia kapitalizmu powinny znaleźć odpowiedź w duchowej i fizycznej tężyznie jednostki, która dzięki sztuce zdoła zachować swą tożsamość rozrywaną siłami rynku i państwa. Próba pozytywnego opisu tego procesu doznaje fiaska, gdy artysta zyskuje świadomość, że nowoczesne społeczeństwo nie potrzebuje sztuki, aby rozwijać się ekonomicznie i politycznie. Sztuka i państwo rozchodzą się, kiedy tylko opuszczają integrujące terytorium ekonomii, polityki kulturalnej i edukacyjnej: stają się wobec siebie obojętne lub antagonistyczne. Sienkiewicz zdawał sobie z tego sprawę, dlatego z uporem twierdził, że jeśli literatura ma być równocześnie wartością społeczną i jednostkową, musi być instrumentem woli życia.

Więcej o książce



CENA 40 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1843-1